162

عالم المعرفة

القومية في موسيقا القرن العشرين

تأليف

د . سمحة الخولي

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت
صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

162

القومية في موسيقا القرن العشرين

تأليف: د. سمحة الخولي

يونيو 1992

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

مقدمه

القومية هي القوة الكبرى في العصر الحديث وهي المحرك الأول للأحداث التاريخية، ويحدثنا علم الاجتماع بأن القوم أو الشعب Nation جماعة تربطها بعضها ببعض أواصر مشتركة تدعوها لإرادة تكوين دولة خاصة بها في إقليم معين، تعتبر نفسها صاحبة السيادة عليه، وصاحبة الحق في تنظيمه سياسيا، وينشأ هذا الترابط عن عوامل تاريخية، تحتل اللغة والدين والثقافة المشتركة أهمية خاصة بينها. والحركة القومية هي ظاهرة وجود هذا الشعب والأمة، بسعيه لتحقيق هذه الدولة-أو المحافظة عليها وتنميتها إذا كانت قد تحققت-وذلك على أساس جهد واع ذي مضمون سياسي واجتماعي وثقافي. [١]

وقد فرضت أفكار القومية نفسها وباتت من المسلمات البديهية، حتى إن كلمة «القومية» نفسها قد اتخذت معنى ورنينا خاصا لم يكن واردا من قبل.

والحركات القومية تستند دائما إلى حركات ثقافية تستمد منها مصداقيتها وقوتها، فهي تجسد الأبعاد الروحية للحركات القومية السياسية وتعمق أواصر الترابط الموحدة بين أبناء الشعب أو الأمة، وفي قرننا الحاضر أثارت الحروب وما تبعها من تقسيم وتعديل للحدود، وبانتشار أفكار الحرية والديمقراطية، موجات أوسع من حركات التحرر

فاقت القرن التاسع عشر، وظهرت حركات أوسع من التحرر السياسي في الغرب، وهبت شعوب في إفريقيا وأميركا اللاتينية وفي آسيا، تكافح الاستعمار والسيطرة الأجنبية، وفي غمار هذه الحركات السياسية الشاملة شهد العالم بزوغ فنون جديدة لشعوب وثقافات صغيرة لم يكن لها دور في الثقافة العالمية من قبل، وبذلك أسهمت في إثراء الفكر والفن في العالم، بإضافات محلية الجذور ولكنها تخطت الحواجز الإقليمية لتخاطب جمهورا أوسع وأعم.

وهناك من الظواهر ما يوحي بأن عالمنا المعاصر يسير في هذا في اتجاه الدولية-In ternationalism نتيجة للتقارب والاحتكاك الذي أوجده، التقدم العلمي، بإلغاء المسافات والاحتكاك المباشر-بالسفر والهجرة والحروب والجيوش المحتلة ووسائل الاتصال الجماهيرية Mass communication media وأن هذا التقارب قد يضعف الثقافات القومية ويذوبها، غير أن تلك الظواهر لم تفلح في إضعاف ارتباط الإنسان بماضيه وتراثه بل أضافت للثقافات المحلية أبعادا جديدة، وعمقت تمسك الإنسان المعاصر بهويته الثقافية التي تحقق له ذاته في إطار الانتماء لشعبه وقومه.

وقد كان البحث عن الهوية وراء ظهور مدارس الموسيقا القومية في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر لأول مرة في بوهيميا وروسيا واسكاندينافيا وأسبانيا وبريطانيا والمجر. وقد يثار أن عصر النهضة المتأخر قد أرّخ لمدارس موسيقية يُنسَب مؤلفوها لبلدانهم، كالمدارس الإيطالية والإنجليزية ومدارس الأراضي الوطنية وما إليها، غير أنها كانت مجرد تقسيمات جغرافية لمدارس ليس لها سمات محلية واضحة تفرق بينها، ولا تستند لاعتبارات سياسية أو قومية بالمفهوم الحديث.

أما مدارس الموسيقا القومية في القرن الماضي فهي تمثل تحولا كبيرا في مسار الموسيقا الغربية الفنية، بما أضافته إليها من قيم موسيقية جديدة، مستمدة من تراثها ومميزة لكل منها وقد نشأت هذه المدارس في ظل رومانسية Romanticism، القرن التاسع عشر، مدفوعة بشوق الرومانسيين للعودة للماضي، وحنينهم لبساطة الريف وبدائيته وحبهم للوطن، وعشقهم للطبيعة ولكل ما يهربون به من واقعهم المصطنع والمفرط في التمدن. ولمست هذه المعاني وترا حساسا لدى شعوب أوروبية صغيرة كانت تسعى

للتحرر السياسي ولتأكيد هويتها الثقافية كجزء مكمل له، وأضاف إلى ذلك شعورها بالثورة ضد سيطرة ألمانيا وإيطاليا (وفرنسا إلى حد ما) على الموسيقا الفنية الأوروبية-ومن تفاعل كل هذه العوامل خرجت للوجود موسيقا سميتانا ودوفر جاك (في تشيكوسلوفاكيا) وجلينكا وبورودين وبالاكيريف وموسورسكي ورمسكي كورساكوف في روسيا، وجريج (النرويج) والبينيز وجرانادوس (في أسبانيا) وإلجار (في بريطانيا) وليست (في المجر) وشوبان (في بولندا).

بل ولد الاتجاه القومي حماسا لدي مؤلفين (من جنسيات أخرى) جعلهم يكتبون موسيقا ذات صبغة قومية لبلاد غير بلادهم، مثل مقطوعات برامز «المجرية» وموسيقا جلنكا ورمسكي كورساكوف، وبيزية الأسبانية وأعمال «إيطالية» لتشايكوفسكي، وهكذا اتسعت موجة القومية بصور مختلفة، وعندما انقضى القرن التاسع عشر كانت الموسيقا القومية قد أصبحت حقيقة ماثلة، لا خلاف على حيويتها وخصوبتها، وما أضافته للموسيقا الأوروبية من ملامح طريفة، وخاصة في أعمال عباقرتها وعلى رأسهم موسورسكي، فهو الذي استمد منه ديبوسي (الفرنسي) قيما وتصرفات موسيقية بعيدة المغزى، أدخل بها تجديدا منعشا للموسيقا الأوروبية «الأم» في مرحلة كانت الرومانسية قد بلغت فيها منتهاها، واستنفدت إمكانات لغتها الموسيقية (بعد فاجنر).

ولكن كيف توصل هؤلاء القوميون إلى أساليبهم القومية، التي حققت هذه الطفرة الموسيقية لشعوبهم ولهم؟ كان لابد لهم من الغوص بحثا عن الجذور، فاكتشفوا منابعهم في أحد مصدرين، هما الموسيقا الشعبية أو الفلكلور الموسيقي من جانب، والموسيقا الدينية المحلية من جانب آخر، وكان الوعي بالفلكلور أي الفنون الشعبية، قد بدأ ينتشر كملمح جديد في الفكر الأوروبي، ولكن وسائل جمعه ودراسته كانت ما تزال في المهد، ومع ذلك أصاخ القوميون السمع لأغاني الفلاحين، وأمعنوا النظر في رقصاتهم، وعنوا بآدابهم وأقاصيصهم ودراسة تقاليدهم المتوارثة في تيار حي من التفاعل والنمو والحفاظ في آن واحد، وهذا الذخر الهائل هو الذي ألهم خطاهم في البحث عن لهجات موسيقية جديدة صادقة التعبير عنهم.

ومن هذه المنابع الأصيلة استقى المؤلفون القوميون ألحانا ذات مقامات

تختلف عن المقامين الكبير والصغير القريبين المستهلكين، واكتشفوا آفاقا في التكثيف النغمي-هارمونيا وبوليفونيا تختلف بل وتتعارض أحيانا مع اللغة الأكاديمية للموسيقا الأوروبية الفنية.

وأدهشتهم الإيقاعات الشعبية بموازينها الأحادية، وتكويناتها المركبة والمزدوجة،

ووجدوا في آلات موسيقاهم الشعبية ألوانا مميزة من الرنين الموسيقى تصلح لتطعيم التلوين، وبهذا الكنز الثمين من المواد الأولية (الخام)، انطلقوا في تجاربهم واستنبطوا ما استطاعوا من الحلول الهارمونية والبوليفونية لتلائم المقامات الشعبية (والكنسية) وطوعوا البناء الموسيقى Form لملامح شعبية غير مألوفة تطعيما شائقا (ولو بتضحيات) وخرجوا من هذا كله بلهجات موسيقية أبدعوا بها أعمالا محلية في جوهرها، وقومية في روحها وموضوعات أوبراتها وأغانيها، ولكنها غريبة في أساليبها بحيث يستطيع المستمع في أي مكان أن يستمتع بها ويتعرف على مصدرها.

والطريف أن أغلب المؤلفين القوميين في القرن الماضي، والذين حققوا هذه الطفرة كانوا إما هواة مارسوا التأليف كنشاط جانبي (بالاكيريف بورودين) وعلموا أنفسهم الموسيقا (موسورسكي)، ومع ذلك حققوا ثورة بعيدة المغزى في الموسيقا، لأن العودة للفولكلور والتزاوج بينه وبين الموسيقا الفنية يشكل اتجاها «ديمقراطيا» أصيلا، ابتعد بالموسيقا عن جو القصور، لتقترب من الإنسان الريفي البسيط، ووسع آفاقها فلم تعد تخدم طبقة النبلاء والمثقفين وحدهم، بل أصبحت تخاطب الطبقات المتوسطة والعاملة على السواء، ولهذا فإن نجاح الموسيقا القومية كان نجاحا اجتماعيا وموسيقيا معا.

ثم جاء القرن العشرون بمناخ جديد وبملامح جديدة لعالم شكله التقدم العلمي المذهل، والثورات الاجتماعية الكبرى والحروب المدمرة، فاتخذت الفنون فيه مسارات غريبة، في بحثها عن أدوات جديدة للتعبير عن هذا المناخ. وانطلق المؤلفون الموسيقيون يجوبون عوالم غريبة من مذاهب التجديد كالحوشية (2) Barbarism التي تمجد التنافر والإيقاعات الطرقية العنيفة تشبها بالبدائيين-وكالدوديكافونية-Dod ecaphony التي تلغي المحور السلمي وكل ما قامت عليه الموسيقا خلال قرون ثلاث وتستبدل به صفوفاً من

الأصوات الإثنى عشرية [3] وتلتزم به حرفيا (وقد تضيف إليه صفوفا من الإيقاعات في تنظيم مطلق لعناصر النسيج الموسيقى) والموسيقا العشوائية العفوية Aleaoric التي تنظر للعمل الموسيقى كتكوين عشوائي تحكمه المصادفة، وقد تدخل إليه عناصر غير موسيقية [4]-والموسيقا المصنوعة Concrete من أصوات مسبقة التسجيل على شريط مغناطيسي يحوّر المؤلف في سرعاته، ويبني منه موسيقاه-«والموسيقا الإلكترونية Electronic» التي تلغى الآلات الموسيقية (كليا أو جزئيا) وتعتمد على مصادر كهربائية، يكون منها المؤلف ومهندس الصوت العمل الموسيقي [5]-أو «الكلاسيكية الحديثة» Neo-classicism وهو مذهب يعود لموضوعية الكلاسيكية، وتحفظها، وصيغها، ولكن بلغة موسيقية معاصرة..

وفي غمار هذه المذاهب التجديدية والهوجاء أحيانا، وجد بعض المؤلفين الجادين خلاصهم ووسيلتهم للاقتراب من الجماهير في الموسيقا «القومية» التي تمثلت لهم كتيار رشيد متعقل، يستند لعناصر موضوعية عميقة الجذور، يشعر الإنسان المعاصر بالحاجة النفسية لها في هذا العصر بأشد مما كانت قبلا، وعاون على تدعيم هذه الموجة الثانية أو الحركة القومية الحديثة في هذا القرن ظهور عبقريات حقيقية مثل بارتكوك وسترافنسكي، وجدت في الاتجاهات الحديثة للغة القرن العشرين الموسيقية، مادة خصبة لاندماج عضوي مع الملامح الشعبية، بل واستنبطت من تلك الملامح الشعبية، عناصر أخرى للتجديد الموسيقا على نطاق أوسع، وذلك بفضل تقدم وسائل الجمع الميداني للفولكلور، ومناهج تصنيفه، وتدوينه، وتحليله، وبفضل الدراسات العلمية للعلاقة بين الموسيقى الشعبية واللغة القومية (كوداي) وتفنن المؤلفون القوميون المعاصرون في تطعيم لهجاتهم بعناصر من الموسيقات القديمة لشعوبهم (فون وليامز ودي فاليا) والتغني بأساطيرهم ومعتقداتهم (سبليوس وشافيز وغيرهما).

والقومية في القرن العشرين ظهرت بصورتين، أولاهما: كمرحلة وقتية عابرة عند عدد من المؤلفين المعاصرين، ممن تجاوزوها بعد ذلك، إما عائدين لشيء من رصانة «الكلاسيكية الحديثة» أو سعيا وراء تيارات التجديد والتجريب المتطرفة. وهناك أمثلة كثيرة لهؤلاء، على رأسها سترافنسكي وغيره من مؤلفي تشيكوسلوفاكيا، وأسبانيا، والمجر. ويوغوسلافيا، واليونان،

وأميركا الشمالية واللاتينية وغيرها. وهؤلاء يمثلون قوة من الفنانين القلقين في بحث دائب عن أصدق تعبير موسيقى عن أنفسهم وعصرهم، واعتناقهم للقومية مرحليا، من الظواهر ذات الدلالة على مسار الموسيقا في هذا القرن.

والصورة الثانية للقومية كاتجاه رئيسي تبناه أصحابه والتزموا به، ولكنهم تطوروا به نحو مسالك واتجاهات، تختلف في نضوجها وتفننها وأساليبها باختلاف الشخصيات والمواهب، وعلى رأس هؤلاء بارتوك، ودي فاليا، وفون وليامز وفيلالوبوس وشافيز، الذين تركوا في موسيقا المجر وأسبانيا وبريطانيا والبرازيل والمكسيك آثارا باقية بأعمالهم القومية التي نبعت عن وجهات نظر وفلسفات اجتماعية ونظرة تاريخية تؤكد حقيقة جمالية وهي أن القومية ليست مناهضة أو مضادة للعالمية Universalism (كما اعتقد بعض المؤرخين الأوروبيين) وتؤكد حقيقية تاريخية أخرى وهي امتداد التيار القومي من القرن الماضي للقرن العشرين امتدادا خصبا قويا استفاد من منجزات القرن الموسيقية بل وأضاف إليها.

وفي الاتحاد السوفيتي طرحت قضايا التراث والمعاصرة في إطار الموسيقا القومية، وتطبيق الواقعية الاشتراكية، على نطاق واسع، ولاشك ان المحصلة النهائية لإصلاحات السوفيت ورعايتهم للموسيقا القومية واحتضانهم لمبدعيها-على الرغم من الصراعات العقائدية-لاشك أنها تمثل تطورا كبيرا في موسيقا هذا البلد الضخم، أضفى على التعبير الموسيقي فيه، ثراء يشهد بالطاقات الثقافية لقوميات الاتحاد السوفيتي المتعددة، وبفاعلية الموسيقا القومية كاتجاه حيوي خصب في الموسيقا المعاصرة، وهو ما أكدته الأحداث السياسية التي باتت تهدد المفهوم الاشتراكي كله.

ولعل أبرز تطورات القومية الحديثة في موسيقا القرن العشرين أنها مست شعوبا ذات ثقافات موسيقية لها سمات شرقية وأبعاد (موسيقية) مميزة غير غربية، سواء في الجمهوريات الشرقية الآسيوية الإسلامية في الاتحاد السوفيتي، أو في بلاد الشرق الأوسط الإسلامي والعربي، وأسفرت في هذه التربة الشرقية عن مولد لهجات موسيقية شائقة وثرية، اتسم بعضها بأصالة وابتكار، وإن كان بعضها لم ينجح في مواجهة تحدي اللقاء مع موسيقا الغرب، فتخلى عن قيم أصيلة، في سبيل تطوير سطحي (في

موسيقا جاد جيبيكوف، وتيارات التهجين الموسيقى في بلاد الشرق الأوسط العربي).

ولاشك أن التزاوج الذي يحدث في القرن العشرين، بين عالمين موسيقيين مختلفين شرقي وغربي قد يسفر عن تضحيات وتغييرات بعيدة المدى في وسائل التعبير الموسيقى، تفرضها ظروف التحول الاجتماعي والثقافي، وهي قد تصدم بعض الأجيال غير المؤهلة أول الامر وخاصة في الشرق (وهو ما يفسر بجانب عوامل أخرى-بعض العزلة التي تحيط بالموسيقات القومية الناشئة في الشرق العربي) ولكنا نؤمن بأن الشجرة الفتية هي القادرة على إخراج فروع جديدة، فلا خوف على التراث الشرقي من التحولات الجديدة التي يفرضها هذا العصر، إذا تناولها المؤلفون بحكمة وبصيرة ومن منطلق ثقافي متوازن. فليس للتجديد الموسيقى حدود تكبل خيال الفنان، لأن لغة الموسيقا بطبيعتها مرنة، وباب الاجتهاد مفتوح أمام الجميع وليس أقرب ولا أوفق من الاجتهاد في التجديد على أسس موضوعية، من موسيقا الشعب وتراثه.

والموسيقا القومية ليست بحال ضد العالمية وهي لا تخاطب العالم الخارجي بل إن نجاحها الحقيقي في استقطاب المستمع في الداخل والخارج معا. والمؤلفون القوميون يتفاوتون في مواهبهم وقدراتهم وخيالهم، ولذلك نجد بينهم العباقرة الكبار، والمجتهدين، والمتوسطين، والمقلدين. والحكم على إبداع كل منهم ليس حكما على الاتجاه القومي في حد ذاته، بقدر ما هو حكم على فرد يبدع على قدر ثقافته وفي حدود طاقاته الشخصية وعصره.

وبعد، فهذا الكتاب يسلط الأضواء على عالم موسيقى حافل، يضج بالحيوية في قرننا هذا بما يفوق القرن الماضي بكثير. وقد حرص الكتاب على إعطاء خلفية إنسانية عن كل المؤلفين القوميين الذين تناولهم في القارات الأربع، وعن الملابسات التي شكلت إبداعهم القومي من البيئة الأسرية والاجتماعية إلى الدراسة والمناصب والتقييم المحلي والخارجي، سعيا لاستكمال الصورة، كما عنى الكتاب بتفاصيل الهيئات والمؤسسات التي دعمت الموسيقا القومية لعلها تفيدنا في بلادنا في رعاية الفنون مستقبلا بمزيد من الفاعلية والمضاء.

هذا وقد حرصنا على إدراج النماذج الموسيقية المدونة بالنوتة لكي يفيد منها المتخصصون (والهواة الذين تتوافر لهم خبرة قراءة النوتة) ولكنها غالبا نماذج قصيرة مركزة، هدفها تسليط الضوء على نقاط بعينها في الأسلوب الموسيقي، والمقصود بها أن تقود القارئ (المتخصص) لمزيد من الاطلاع على الأعمال الموسيقية المنشورة والتي استقينا منها هذه النماذج.

وأما المؤلفون القوميون في الشرق فقد كانت الصعاب المحيطة بالحصول على مدوناتهم متعددة وخاصة لأن أغلب مؤلفاتهم لم تنشر (نشرا تجاريا) بعد، ولذلك قدم الكتاب نماذج أوسع نوعا من أعمالهم وذلك تحقيقا للفائدة، ولمزيد من الإيضاح لأساليبهم واتجاهاتهم.

وبالنسبة للمؤلفين الأتراك بصفة خاصة فإن أهم المراجع وأوسعها عنهم مكتوبة باللغة التركية وهو ما شكل صعوبة حقيقية، خفف من وطأتها نوعا زيارات أتيحت للمؤلفة لتركيا ولقاءات شخصية مع عدد من مؤلفيها، واستماع لبعض أعمالهم في أواخر الستينات، وأضيفت إليها بعض التفاصيل المكملة (التي وفرها مشكورا السيد/ منير بيكين بجامعة بلتيمور ماريلاند والدكتور نويباور بجامعة فرانكفورت) هذا بالطبع بالإضافة لأحداث المراجع الغربية والمقالات التي تناولت المؤلفين القوميين الأتراك، مما يرجى معه أن تكون الصورة التي قدمها الكتاب عنهم متكاملة قدر المستطاع.

والهدف الأكبر الذي ينشده هذا الكتاب هو أن يثير لدى القارئ العربي، الشوق للتعرف على هذا الإبداع الموسيقى القومي الحافل والمنوع، والرغبة في الاستماع الذكي إليه، لتتحقق له الألفة معه-وهناك تسجيلات عديدة لأغلب هذه الأعمال الموسيقية يسهل الحصول عليها، وذلك لكي يستمتع القارئ العربي بما يضيف لخبراته الموسيقية والإنسانية.

1

أسبانيا
بريطانيا
اسكاندينافيا

أولا: أسبانيا

ترتبط أسبانيا في الأذهان برنات جيتار رقيقة، وأصوات رخيمة شجية تغني «الفلامنكو» وبالملابس الزاهية والكاستانييت في رقصها الشعبي، وترتبط بطرز عمارتها الفريدة وحلبات مصارعة الثيران. وأسبانيا مزيج من هذا كله وأكثر، فهي مفترق الطرق بين أوروبا وأفريقيا، وعلى أرضها تعايش المسلمون والمسيحيون وتقاتلوا وتزاوجوا، وازدهرت في الأندلس خلال قرون الفتح الإسلامي الثمانية، حضارة من أرقى ما شهد العالم حينذاك، وهي بعد ذلك بلاد «الآرمادا» والاستعمار، وبلاد التدين العنيف/ ومحاكم التفتيش، كما أنها بلاد عظماء المصوّرين والأدباء. ورغم كل تاريخها الحافل فإن الموسيقا والرقص هما أول ما يتبادر للذهن، عندما تذكر أسبانيا!

وكان صوت أسبانيا قد خفت في الموسيقا منذ عصر النهضة [1]، كما أننا لا نجد أسبانيا واحدا

بين أساطين الموسيقا الكلاسيكية أو الرومانسية، فقد ظلت أسبانيا صامتة، موسيقياً حتى منتصف القرن الماضي، اللهم إلا من بعض عازفيها العالميين أمثال: سارازاتي [2] Sarasate وكازالس [3] Casals وغيرهما ممن أسمعوا صوتها للعالم.

ومع ذلك فإن أصداء الموسيقا الشعبية الأسبانية ترددت منذ القرن الماضي، في موسيقا أوروبا الفنية ولكن بأيد غير أسبانية.. فليس هناك بلد آخر مثل أسبانيا ألهمت موسيقاه مؤلفين كبارا من جنسيات أخرى بأعمال أسبانية الروح. فمن روسيا كتب عنها جلنكا [4] وبالاكيريف [5] ورمسكي كورساكوف [6] ومن جارتها فرنسا كتب كل من شابربييه [7] ولالو [8] وبيزيه [9] وسان صانص [10] وديبوسي [11] ورافيل [12] موسيقى أسبانيا ولا ننسى ل. بوكيريني [13] وليست [14] وغيرهم.

وطوال القرون التي تضاءل فيها دور أسبانيا في الموسيقا الفنية الأوروبية كانت حياتها الموسيقية تتدفق بحيوية كاملة في مجالها المفضل ألا وهو الغناء والرقص الشعبي، كما ازدهرت أوبريتاتها الفكاهية الخفيفة المعروفة باسم «الثارثويلا-Zar zuela» وهي البديل الأسباني للأوبرا الإيطالية.

وأخيرا بدأت الموسيقا الفنية الأسبانية تنهض من سباتها بفضل الجهود المتصلة لرائدها فيليب بدريل 1922-1841(Pedrell) الذي أرسى أسس الموسيقا القومية ببحوثه في الفولكلور وتحقيقاته وكتاباته وتدريسه ومؤلفاته، وأثمرت جهوده في ظهور مؤلفين أسبانيين في أواخر القرن، حققا شهرة عالمية هما . ا. آلبينيز 1909-1860(Albeniz) وإ. جرانادوس 1916- 1867(Granados) وفي أعمالهما وجد العالم نبرات أسبانية لا تخطئها الأذن، واستمر تدفق تيار القومية الموسيقية في هذا القرن بمزيد من الحيوية والعمق بفضل فنانها الكبير م. دي فاليا، ثم تورينا ورودريجو وإسيلا وهالفتر وغيرهم، وهم الذين كانت «أسبانية» موسيقاهم جواز مرورهم للشهرة العالمية.

والملفت في هذه النهضة الموسيقية (المتأخرة) أنها تطورت بسرعة وبشكل مباشر نحو القومية، بحيث لم يكن نموّها تدريجيا عبر مذاهب أخرى كالرومانسية مثل أغلب المدارس القومية. ولكي نفهم الخلفية الموسيقية للموسيقا القومية الأسبانية، فلابد لنا أن نعود إلى تاريخ أسبانيا لنستمد منه حقيقة العوامل التي جعلت لموسيقاها طابعا متفردا عن سائر أوروبا.

تعرضت أسبانيا-بحكم موقعها لمؤثرات خارجية عديدة طوال تاريخها، كان الفتح العربي أخطرها وأعمقها أثرا، فخلال قرابة ثمانية قرون-منذ دخول جيوش طارق بن زياد إليها عام 711 م حتى سنة 1492 م تاريخ سقوط غرناطة-تغلغل التأثير الإسلامي العربي في أسبانيا، وأسفر هذا الاحتكاك بين الحضارتين عن تطعيم عميق للحياة الأسبانية في جوانبها المادية والمعنوية.

والذي نتوقف عنده هنا هي آثاره الملموسة في الحياة الفنية الأسبانية، والتي بلغت أعلى مراتبها في فنون الموسيقا والعمارة. فقد جلب العرب معهم ألحانا ومقامات وإيقاعات وآلات موسيقاهم من الشرق وحمل موسيقاهم الذين توافدوا على الأندلس-وعلى رأسهم زرياب [15]-أفضل تقاليد الموسيقا والغناء العربي في الدولتين الأموية والعباسية وأنبتوا هذه التقاليد في بيئة الأندلس مضيفين إليها من وحي البيئة الجديدة، ما أثراها وأضفى عليها طابع الأندلس (والذي أثر بدوره فيما بعد على الموسيقا في الشرق).. وعن طريق العرب استعادت أوروبا أهم الدراسات الإغريقية الموسيقية التي ترجمها العرب وعنهم نقلت إلى اللاتينية، وبواسطتهم عرفت أسبانيا (وأوروبا) كتابات الفلاسفة المسلمين عن الموسيقا كالكندي والفارابي وابن سينا وغيرهم. وأثر العرب على أسبانيا وموسيقاهم موضوع شائق واسع المدى، لا تكفي للوفاء به السطور القليلة التي يتيحها هذا الكتاب ولذلك نكتفي بتناول ثلاثة من أبرز الظواهر في هذا المجال.

الإنشاد المستعرب Mozarabic Chat:

«المستعربون» هم المسيحيون الأسبان الذين ظلوا على عقيدتهم تحت حكم المسلمين وتمتعوا بحرية ممارسة عباداتهم وكانوا يمارسون كذلك فنون المسلمين، وقد انعكس هذا على إنشادهم الديني الخاص، في كلماته وألحانه وزخارفه العربية الطابع، وعرف هذا الإنشاد في تاريخ الموسيقا المسيحية باسم «الإنشاد المستعرب Mozarabic Chant وكان منتشرا في آراجون وطليطلة، ومع عودة المسيحية تدريجيا لبعض المناطق، أخذ ذلك الإنشاد ينحسر وخاصة بعد أن منعته الكنيسة رسميا [16]، ولكنه ظل سائدا في بعض الكنائس للقرن الحادي عشر، وهذا يدلنا على عمق الأثر العربي في

الموسيقا المسيحية في أسبانيا [17].

أناشيد السيدة العذراء [18]: Cantigas De Santa Maria

كان ألفونسو العاشر ملك كاستيل (المعروف باسم الحكيم Alfonso El Sabio هم أول (1221- 1284) متحمسا للثقافة العربية ومحبا للموسيقا، وكان يستخدم في بلاطه موسيقيين عربا من الأندلس، وفي الاسكوريال رسوم للموسيقيين العرب في قصره وهم يعزفون آلات عربية كالقانون والشهود [19]. وبلغ من ولعه بالموسيقا أنه أشرف على جمع وتدوين أكبر مجموعة من الأغاني الدينية والرقصات المونودية (المفردة اللحن) عن السيدة العذراء باسم أناشيد السيدة العذراء مجلدين-مزينين برسوم بالغة الأهمية في التعريف بآلات أسبانيا، وقد تم تدوين الأناشيد بالتدوين الحديث ومن المؤرخين من يرى في أغانيها انعكاسات واضحة لأغاني عربية مثل ربيبيرا[20] Ribera ومنهم من ينفى هذا الاحتمال تماما (مثل ج. ب. تريند) ولكن الذي لا خلاف عليه هو صور الموسيقيين العرب في المخطوطة والتي تظهرهم (مع غيرهم من الأسبان) وهم يعزفون آلات عربية قدمت مع «فتح الأندلس» كالعود والربابة والقانون وغيرها.

آلات الموسيقا:

تمدنا آلات الموسيقا ومسمياتها بدلائل قاطعة على أثر العرب [21] في موسيقا أسبانيا وهو الأثر الذي امتد لبقية أوروبا.

ونحن نجد في الأسمار الأسبانية لعدد كبير من الآلات ما يدل على مصدرها [22] ونكتفي بالإشارة إلى أبرزها مثل: الدف (Adufe بالأسبانية) والنقارة (Naker) البندير (Panderete) من آلات الإيقاع أو Atabal بالأسبانية، ومن آلات النفخ-الشبابة (آلة شبيهة بالناي) وتسمى Ajabeba، Exabeba والبوق (Albogon) والنفير (Anafil) ومن الآلات الوترية الربابة Rebec والعود (Ilaut)، والذي انتقل من أسبانيا لأوربا وطور حتى أصبح من أهم آلات عصر النهضة وغيره.

هذه أمثلة خاطفة للآلات العربية التي دخلت الموسيقا الأسبانية، ومعروف أن الآلات الموسيقية عندما تنتقل، تحمل معها سلمها الموسيقى وأسلوب

عزفها.

يبقى بعد هذا كله مصدر بالغ الثراء والحيوية هو الفولكلور الموسيقي الذي تتمتع أسبانيا فيه بتنوع هائل يعكس الاختلافات المزاجية والجغرافية لأقاليمها (التي تعيش كل منها شبه منعزلة، مما أضعف الوعي القومي بأسبانيا كدولة) [23]. ويلاحظ أن أقاليم الشرق والشمال والوسط، لها موسيقا ورقص شعبي أقرب في طابعه للبلاد الأوربية المجاورة لها، أما في الجنوب في الأندلس فهناك ذخر فياض من الغناء والرقص الفولكلوري الذي يحمل في طياته آثارا عربية مركزة في المقامات والأبعاد، وفي الإيقاعات المركبة وفي طريقة إصدار الصوت الغنائي (كانتي خوندو[24] Cante Hondo ثم تفرع عنه نوع أخف هو غناء الفلامنكو Flamenco[25] الحي الانفعالي المنمق، ولابد هنا أن نشير إلى ثراء الرقص الشعبي الأسباني [26] ثراء لا مثيل له بما أضاف بعدا إيقاعيا قيما لتراثها الفولكلوري الضخم، والذي نهل منه مؤلفوها القوميون فأبدعوا موسيقاهم-العميقة الارتباط بالفولكلور.

مانويل دي فاليا M.De Falla.
1876 - 1946

مانويل دي فاليا: أعظم مؤلف أسباني هذا القرن بلا منازع، فبفضله وجدت أسبانيا مكانا لها على خريطة العالم الموسيقية، وليس مستغربا أن ينتمي هذا الفنان الكبير للأندلس-النبع الدفاق للتراث الموسيقي الشعبي العريق.

وقد يلفتنا في دي فاليا اختياره لحياة أقرب للزهد والعزلة، وحرصه على «الانسحاب» للأندلس، حيث كان يقضي بضعة شهور كل عام، يوثق فيها صلته بمنابعه الروحية والفنية، ولعل ذلك يفسر ما اتسمت به موسيقاه من الصدق دون التوثيق [27] ولعله يفسر ذلك السحر الغامض الذي تشع به بعض أعماله مثل «الحب الساحر» و«ليالي في حدائق أسبانيا».

ورغم صلته العميقة بالأندلس وتراثه فهو ليس إقليميا كغيره من المؤلفين الأسبان القوميين، ذلك لأنه حرر الموسيقا الأسبانية من تلك الإقليمية وتسامى بها إلى العالمية وهو كذلك قد تجاوز بها حدود البيانو-آلة سلفَيْه آلبينيز وجرانادوس-إلى عالم الأوركسترا المطلق، بكل تلوينه وعنفوانه

ومرونته.

ولد دي فاليا سنة 1876 بمدينة قادس في الأندلس لأسرة (من أصول فالنسية) محبة للموسيقا وكانت والدته هي مدرسته الأولى للبيانو وعزف معها وهو في الحادية عشرة عملا كبيرا لهايدن [28] في إعداد للبيانو. وتلقى دراسته الهارمونية في مدينته قبل أن يذهب للعاصمة، حيث درس البيانو في الكونسرفتوار بمدريد وتقدم فيه ولكنه قاوم فكرة احتراف العزف فقد كان هدفه أن يصبح مؤلفا، وهو هدف أثارته في نفسه قراءاته للأدب الإسباني في صباه [29] وعاونت عليه الموسيقا التي استمع إليها في بلدته قادس.

وكان طريق النجاح للمؤلف في أسبانيا حينذاك هو تأليف «الثارثويلا» وقد حاول دي فاليا كتابة بعضها أملا في كسب ما يتيح له مواصلة دراسته للتأليف، ولكنه لم يوفق مطلقا، وعندما التقى بفيليب يدريل ودرس عليه ثلاث سنوات كان ذلك اللقاء مصيريا، إذ هداه للوجهة الصحيحة لتحقيق ذاته فنيا، وليس ذلك بفضل ما تعلمه منه موسيقيا بل بما اكتسبه منه روحيا من إيمان بالقيم الكامنة في الموسيقا الأسبانية.

وقد وجد تحديا مثيرا لهذا الإيمان المتوقد حين أعلن سنة 1904 عن جائزة لأفضل دراما غنائية لمؤلف أسبانيا، وهكذا خرجت أوبرا المبكرة (الحياة قصيرة [30] LaVida Breve للوجود، سنة 1905 ونال عنها الجائزة. وفي العام نفسه نال جائزة أخرى في مسابقة لعزف البيانو، وبهذا توفر له المال ليحقق حلم الدراسة في باريس، فرحل إليها سنة 1907 على نية قضاء سبعة أيام ولكنه قضى سبعة أعوام حظي فيها بصداقة ديبوس ورعايته كما حظي برعاية رافيل وبول دوكا Sukas كما تعرف على سترافنسكي.

وكان لفرنسا ومؤلفيها فضل كبير على الموسيقا الأسبانية القومية فقد أبدى مؤلفوها تعاطفا مع حركتها القومية الناشئة، وعاونوا على أداء ونشر أعمال المؤلفين الأسبان (الذين كانوا يدرسون التأليف تقليديا في فرنسا) وكان حظ فاليا من هذا التعاطف وفيرا، وهناك تشرب بعض عناصر «انطباعية» ديبوسي وعرف كيف يطبقها على الموسيقا الشعبية الأسبانية.

وعاد فاليا لأسبانيا بعدة تكتيكية قوية، أتاحها له التوجيه الودي لكل من ديبوسي ودوكا وقواها آلبينييز الذي كان مقيما حينذاك في باريس[31].

وهكذا بدأت فترة خصبة في حياته كتب فيها أعماله الشهيرة والقليلة العدد، فقد كان مثاليا إلى حد الانطواء وحريصا على صقل مؤلفاته وتهذيبها بعناية فائقة، قبل أن تصل إلى الجمهور، وقد عبر عن هذا الموقف المثالي فكتب يقول: [32] على المؤلف ألا يكون أنانيا بل أن يكتب للآخرين، وأن يكتب للجمهور دون أية تنازلات، فشغلي الشاغل هو تأليف موسيقا جديرة بمثلي العليا، وأن أسعى لذلك مهما كلفني من جهد ومعاناة.. ولكن عليّ أن أخفي ذلك الجهد عن السمع، حتى لتبدو الموسيقا وكأنها ارتجال سلس متوازن، تحقق بأبسط الوسائل. وبلغ من إخلاص فاليا للموسيقا الأندلسية أنه كان ينظم مهرجانات سنوية في غرناطة «للغناء العميق والفلامنكو» الأندلسيَيّن بهدف تشجيعهما والحفاظ على أصالتهما، وكان يتولى بنفسه اختيار المغنين الشعبيين والفرق التي تشارك فيها، وكانت المدينة كلها تسهم في هذه المهرجانات فتزدان بأبهى ما لديها لتستمتع بنقاء الغناء الأندلسي.

وعندما أثقلت على أعصابه المرهفة آلام الحرب الأهلية الأسبانية وزادته انطواء، غادر أسبانيا إلى الأرجنتين سنة 1939 وقضى فيها السنوات الأخيرة شبه مغمور، وكرس جهده فيها لعمله الذي لم يكمله، وهو العمل الكورالي الكبير «اتلانتيدا».

مؤلفاته وأسلوبه:

كتب فاليا في شبابه فانتازيا على ميرييا Mireya وبعد «أوبرا الحياة قصيرة» بدأ يكتب أعماله الناضجة مثل. أربع مقطوعات أسبانية [33] سنة 1907 ويعد عملين للغناء والبيانو كتب باليه «الحب الساحر «EL Amor Brujo» من فصل واحد سنة 1915 ثم ليالي في حدائق أسبانيا «Naches en los Jardines de Espana» للأوركسترا والبيانو سنة 1916، وللبيانو كتب فانتازيا أندلسية [34] Fantasia Beti ca- للبيانو سنة 1918 وباليه القبعة المثلثة «Sombero De tres Picos» لفرقة دياجيليف سنة 1919 وكتب لذكرى ديبوسي صديقه ومعلمه عملا للجيتار Hom mage a Debussy- ولمسرح العرائس لحّن جزءا من «دون كيخوتة لسيرفانتس بعنوان: مسرح عرائس العم بطرس (للغناء والعرائس) سنة 1923 وكونشرتو للهاربسكورد وستة للآلات سنة 1926 و «صورنيّته لقرطبة» للغناء والهارب وتحيات موسيقية Hommages لذكرى كل

من ديبوسي، وبول دوكاويدرليانا Pedrellina وكانت آتلانتيدا Atlantida[35] آخر أعماله (للكورال والأوركسترا).،ومن هذا الإنتاج القيم القليل تبرز أعماله للباليه: الحب الساحر والقبعة المثلثة وعمله السيمفوني الكبير «ليالي في حدائق أسبانيا» وإعداده المبتكر لسبع أغاني أسبانية،SieteCanciones Popularis Espanolas[36]، بجانب كونشرتو الهاربسكورد باعتبارها قمة إنتاجه القومي، البليغ في أصالته، وهي أوسع أعماله انتشارا. ومصادر موسيقا فاليا هي بلا شك الموسيقا الأندلسية الشعبية وعناصر من «الانطباعية الفرنسية [37] التي تلقاها عن ديبوسي، تضاف إليهما نزعة أدبية عميقة تجلت في عنايته الفائقة باختيار النصوص التي تناولتها مؤلفاته غنائية كانت أم للرقص، ولكن فنه الرفيع يتجلى فيما حققه من اندماج مرهف لهذه العناصر في أسلوبه الموسيقي الشخصي «المهذب» فنحن لا نجد عنده لحنا واحدا تافها أو رخيصاً، وهو أسلوب يتدفق حيوية ويشع أسبانية ولكنه يتخلص من الضيق الإقليمي ويترفع على الكليشيهات الدارجة التي ألفها المستمعون في الموسيقا الأسبانية.

الجيتار والانطباعية:

وليس صحيحا أن فاليا مؤلف «متفرنس» أو أن موسيقاه مزيج من الانطباعية [38] والقومية الأسبانية، ولكنه استمد من التأثيرية خصائصها التي تلتقي فيها مع الموسيقا الأندلسية وطبقها عليها بتفنن وابتكار، ومن تلك الخصائص التأثيرية مثلا أن الأوتار المطلقة لآلة الجيتار تكون في حد ذاتها تآلفها تأثيريا، ومنها كذلك حفاوة التأثيرين بالألحان المقامية، وإخفاؤهم للمحور التونالي واهتمامهم بالإيقاعات المتغيرة والموازين والمركبة. وفق هذا كله ابتكر فاليا لنفسه أسلوبا أوركستراليا بارعا في تلوينه المعبر عن المواقف والمشاعر والأجواء التي تجسدها الموسيقا، وفاليا واحد من كبار القوميين الذين تساموا بأسلوبهم إلي القيم الموسيقية المطلقة الباقية، وهذا يتجلى في عمليه الكبيرين اللذين نعرض لهما هنا.

باليه القبعة المثلثة: Three Cornered Hat

كان دياجيليف تواقا لتقديم باليه على موسيقا لفاليا، واقترح لذلك

«ليالي في حدائق أسبانيا» غير أن المؤلف رفض لأنها سمفونية الطابع ولا ينبغي أن تسخر للرقص، ولكنه وعده بكتابة موسيقا لباليه أسباني على قصة لآلاركون Alarcon الكوريجيدور وزوجة الطحان [39] مأخوذة عن الفولكلور الأسباني، وقام مارتينيز سييرا بإعداد السيناريو، وعندما انتهى المؤلف من كتابتها حالت ظروف الحرب دون تقديمها كباليه فقدمت كعرض للتمثيل الصامت Mime مع الأوركسترا [40] ونجحت جدا. ولكن دياجيليف طلب من فاليا أن يكتبها لأوركسترا كبير (وكانت لأوركسترا حجرة) وأن يوسع نطاق الموسيقا فاستجاب، وقام بيكاسو بتصميم المناظر والملابس بينما قام ماسين بتصميم الرقصات وأداء دور الطحان في العرض الأول للباليه (الكامل) سنة ١٩١٩. ولقيت الموسيقا نجاحا هائلا بفضل جمال رقصاتها الأسبانية الشعبية: الفاروكا [41] والفاندانجو [42] والخوتا [43] وبفضل طرافتها وحميتها وتلوينها الباهر.

وشخوص الباليه هي الطحان وزوجته اللعوب والحاكم (الكوريجيدور) الذي يرتدي القبعة المثلثة الأركان رمزا لمنصبه. وينبهر الحاكم بجمال الزوجة فيدبر للقبض على الطحان وعندما يخلو له الجو ليلا يذهب إليها، وبينما هي تتهرب من مغازلاته يقع الحاكم في الماء وتبتل ملابسه وتذعر الزوجة فتهرب منه، ويخلع الحاكم ملابسه لتجف ويستلقي على سرير الطحان، الذي يعود فجأة فيلبس ثياب الحاكم ويسرع إلى داره تاركا له رسالة على الحائط مؤداها أن زوجة الحاكم هي الأخرى مغرية! وعندما يستيقظ الحاكم لا يجد مفرا من ارتداء ملابس الطحان لينقذ زوجته، ويسخر منه الفلاحون وأخيرا بعد أن يهرب يصنعون دمية تشبهه ويقذفونها في الهواء (على بطانية) بطريقتهم الشعبية.
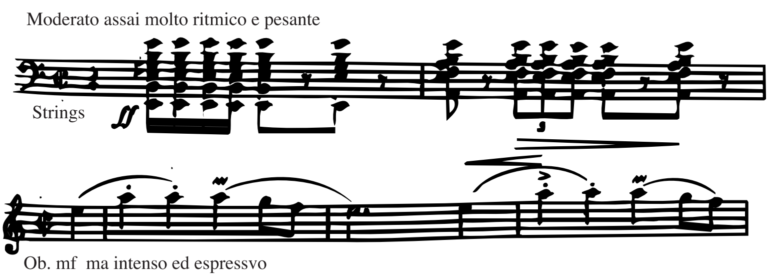
والذي حققه «فاليا» ببراعة مذهلة في موسيقا هذا الباليه هو مرونة الانتقال من جو لآخر ومن إيقاع رقصة لأخرى، بتلوين باهر، أولها: المقدمة Prologue التي يستهل بها الباليه، حيث يسمع نداء فانفار من الطرامبيت، مع أصوات راقصين أسبان.

وتنفرج ستار عن مشهد مصارعة ثيران، ثم يسمع على البعد صوت سوبرانو يغني منذرا بالمتاعب القادمة [44]. وتنتهي المقدمة البليغة في تلخيصها لأسبانيا، على صوت الطرامبيت مرة أخرى مع الطبول، وعندما

يرتفع الستار عن منتزه مشمس، في القسم الأول، نرى الطحان وهو يحاول تعليم طائره الساعة، على عزف من آلة البيكولو، وبعد قليل يدخل موكب الحاكم الضخم مع موسيقا معبرة من الأوركسترا . وعندما يعود وحده ثانية يصحب دخوله لحن مميز ساخر من الفاجوط، يرتبط بشخصيته في الباليه، ويرقص الزوجان بعد خروجه رقصة «فاندانجو» «هي من المعالم الشهيرة في هذا الباليه، وفي القسم الثاني يرقص الطحان وزوجته وجيرانهم رقصة «سيجيديليا» ناعمة، تلعب دورا هاما في بناء موسيقا الباليه، وتعرف باسم «رقصة الجيران».



أما رقصة الطحان Miller‘s Dance فهي رقصة «فاروكا» شهيرة [45] تتزايد سرعتها تدريجيا وتستهل بنداء من الكورنو، وتستخدم إيقاع رقصة الفاروكا مع لحن أندلسي الطابع.



فنستمتع للحظة إلى استهلال سيمفونية بيتهوفن الخامسة: طرقات القدر منذرة بما سيجيء، وتمضي الموسيقا في حيوية منعشة وبأسلوب أسباني قلبا وقالبا، إلى أن تبلغ ختامها اللامع في رقصة «الخوتا» الأخيرة، وجدير بالذكر أن فاليا لم يقتبس حرفيا أي واحد من ألحان رقصات الباليه، وإن كان قد استخدم تلميحات موسيقية عابرة لألحان مطروقة يعرفها الأسبان [46] تعميقا للمغزى والرقصات الشهيرة التي أثارت حماسة المستمعين في كل مكان، رقصة الطحان ورقصة الجيران والفاندانجو والخوتا الأخيرة كلها ابتكار كامل للمؤلف، وهي تنطق بمدى تشبعه بروح الموسيقا

الأندلسية وقدرته على الابتكار بطابعها، وهي مرحلة من أعلى مراحل التعامل مع الفولكلور (انظر بارتوك). ويلعب الجيتار دورا رئيسا هنا في التلوين الأوركسترالي في فقرات خاصة كما أوضح المؤلف نفسه إذ كتب.

«أردت أن أوحي في تلويني الأوركسترالي بتأثيرات الجيتار»[47] والجيتار هو الذي شكل أسلوبه الهارموني في كل أعماله منذ البداية[48]، وهي سمة أسبانية أخرى أضافت لأصالة أسلوبه وطرافة ابتكاره.

ليالي في حدائق أسبانيا:

استغرقت كتابة هذه الانطباعات السيمفونية للبيانو والأوركسترا من 1909 حتى 1913، وهي توظف البيانو في كتابة انفرادية موحية ولكنها بعيدة عن النزعات الاستعراضية للكونشيرتو، وفي الحركات الثلاث لهذا العمل الفريد توحي العناوين بشيء من الوصف البروجرامي، فالحركة الأولى «في جنة العريف»-« In The Ge neralife » (القصر الصيفي الأندلسي) والثانية «رقصة من بعيد» Danza Lejana والثالثة في حدائق قرطبة «In the Gardens of Sierra de Cordoba» ولكنها ليست وصفية على الإطلاق فهي موسيقا «توحي» ولا تقرر وهي أقرب ما كتب «فاليا» للانطباعية، في شاعريتها الفياضة، وعلى الرغم من أهمية الكتابة البيانستية فيها فليس البيانو هنا «منفردا» بالمعنى المألوف، فالمؤلف يريده أن يندمج مع رنين الأوركسترا كواحد من عناصره. ومفتاح فهم الجو النفسي للموسيقا هو ما كان المؤلف يؤكده للعازفين عند قيادته لها من أنها «ليليات»[49] وقد كانت قراءاته لليليات الشاعر داريو Dario مصدر إلهام هذا العمل.

والكتابة عن ليالي حدائق أسبانيا أمر عسير، فمنذ تلك البداية الخافتة للبيانو تثير الموسيقا التأمل، وتنقل المستمع إلى عالم أثيري، برنين الأوركستر الإيحائي مع أنغام غير مألوفة من البيانو.

فالبيانو في هذه الانطباعات «يتجلى بروح جديدة متحررة تماما من التكيف والإبهار، وأصواته هنا غالبة هامسة أو متلاحقة مثل نبرات ريشة بارعة على أوتار جيتار.. والنسيج الصوتي الذي يقدمه الأوركسترا والبيانو معا ممتع، ولكنه مفعم بالأسى المغلف، مشبع بذكريات ماض بعيد ولكنه حاضر.. ونحن لا نريد هنا أن نفكر في البناء الموسيقي أو الهارمونيات

وغيرها من الوسائل الفنية، بل نريد أن نستسلم للموسيقا لتجوب بنا آفاقا أندلسية تقربنا من أندلس الرقص الفوار وأندلس النُسّاك المتعبدين.. ونتساءل هل قصد المؤلف حقا أن يصف احتفالا (فيستا) [50] بعيدا في حركته الثانية، أو أن يبرز إيقاع البولو Polo في حركة قرطبة الأخيرة [51]؟ أم أنه يوحي بالموسيقا «بأسبانيا وبالأندلس» كما تمثلهما وعاشهما؟ ومهما يكن فان سحر هذا العمل الموسيقي يضعه فوق مستوى التعليق والوصف ويجعل منه نموذجا فذا للآفاق التي تستطيع القومية الحقة أن تحلق إليها، بيد فنان بعمق وأصالة فاليا».

يواكين تورينا (1882 - 1949)

مؤلف أسباني قومي اكتسب شهرة واسعة خارج بلاده، ولد تورينا في آشبيلية، وهي حقيقة حرص على إبرازها في كل ما كتبه من موسيقا (على خلاف فاليا)، درس التأليف الموسيقي في باريس مثل مواطنيه ولكنه درسه على فانسان دندي في مدرسة الموسيقا الدينية Scuola وظل يسعى للجمع بين الكنترابنطية (متشابكة الألحان) التي أخذها عن أستاذه، وبين الهارمونيات الرأسية (الانطباعية) لديبوسي وأتباعه، وأن يستخدم هذه الصنعة في تعبير قومي أسباني صريح.

قدمت مؤلفاته الأولى في باريس في عام 1907 وهناك التقى مع آلبينز وفاليا وتعاهدوا على أن يكتبوا «موسيقا أسبانية ذات آفاق أوروبية [52]» وحافظ كل منهم على أن يتعهده بأسلوبه الخاص، وتورينا مؤلف متمكن من صنعته ولكن ليس مجددا، وموسيقاه تحمل سمات تصويرية، مما عاون على انتشارها خارج أسبانيا. وهو يقدم للمستمع لوحات حافلة بالتلوين الأسباني، الواضح عمادها أفكار صغير، يكررها ويعيد تقريرها ولكن يندر أن ينميها.

وهو قد كتب في كل الأنواع وإن كانت أوسع مؤلفاته انتشارا مؤلفاته لموسيقا الحجرة والتي تحمل ملامح فرنسية رومانسية وإيحائية مثل: المتتابعة الأشبيلية Suite Sevillana وصلاة مصارع الثيران Oracion del Torero التي كتبها لرباعي وترى ثم وزعها لأوركسترا وترى، وهي من أوسع أعماله انتشاراً. وللأوركسترا كتب أعمالا نذكر منها قصيدة «السيمفوني عن الموكب

الديني Procession del Rocio الذي يصف احتفالا دينيا شعبيا في آشبيلية بأسلوب براق في سطحية يميل للتفاصيل الواقعية Sevillena. وبعض أعماله مستوحاة عن لوحات لجويا [53] Goya وكتاباته للبيانو ذات جاذبية خاصة مثل: رقصات أندلسية-ونساء أسبانيا Mujeres De Espana وصوناته رومانتيكية وحدائق الأندلسي وغيرها.

وقد كان من الشخصيات الفعالة في حياة أسبانيا الموسيقية وإن لم يفتح آفاقا جديدة لها.

يواكين رودريجو Rodrigo (1902–)

من أكثر المؤلفين الأسبان المعاصرين موهبة وأوفرهم حظاً من الذيوع والانتشار. ولد في مدينة ساجونتو قرب فالنسية سنة 1902 وكف بصره في سن الثالثة، درس الموسيقا في أسبانيا قبل أن يتوجه لباريس حيث درس التأليف على ب. دوكا وبدأت سمات أسلوبه القومي الشخصي تتبلور منذ أعماله المبكرة، فحصل على الجائزة القومية سنة 1925 عن عمله الأوركسترالي خمس مقطوعات أطفال Cinco Piezas Infantiles وفي قصيده السيمفوني «إلى زهرة الزنبق الزرقاء» يستمد «رودريجو» العنوان من نص أغنية شعبية فالنسية أدمج لحنها في القصيدة ويمكن القول إجمالا بأن قوميته تتخذ طابعا عاما ليس مرتبطا بمنطقة معينة ولكنه وليد إحساسه بالقيم الأسبانية الفنية وتشبعه بها.

وفي عام 1938 أبدع رودريجو أشهر أعماله وأحبها للجماهير، كونشرتو آرنخويت [54] للجيتار والأوركسترا والذي كتبه في لحظه تاريخية هي نهاية الصراع الدامي للحرب الأهلية، وفيه تبلورت كل ملامح أسلوب «رودريجو» المحببة من التدفق الإيقاعي الشائق واستخدام الإيقاعات الأحادية، ومن الشجي الشرقي العذب للألحان الرئيسة (لحن الحركة الثانية الشهير) وتوازن الحوار بين الجيتار والأوركسترا.

وشجعه نجاح هذا الكونشيرتو على المضي في استكشاف إمكانات الكونشيرتو الأسباني ولكن انتشار آرنخويت لم يتحقق لأي من الكونشيرتات الثلاثة: البطولي Eroico للبيانو لاو الأنيق Gallante للتشيللو، أو للفيولينة Estio، وإن كان «الكونشيرتو سيريناتا» [55] للهارب والأوركسترا سنة 1955

من أفضل ما كتب بعد آرانخويث، وما كتب في أسبانيا لهذه الآلة، وفيه طعم أسلوبه بتنافر هارموني محسوب وموفق وبتمكن حساس من التلوين والرنين الصوتي.

ونجده يعيد صياغة موسيقا أسبانية قديمة في بعض أعماله كما فعل برقصات سانز Sanz التي كتب عليها «متتابعة فانتازي» Para un gentihombre، ويكاد هذا العمل أن يكون بانتشار آرانخويث، ورودريجو يجد نفسه في مجال الكونشرتو، كما أن الجيتار من المحاور الرئيسة في موسيقاه. وهو ما يشهد به الكونشيرتو الأندلسي (1967) لأربعة جيتارات وأوركسترا «والكونشيرتو مادريجال ليجتاري». وفي السبعينات كتب عملا بعنوان «مديح للجيتار» سنة 1971 - Eulogia de a gui tarra، وصوناته له أيضا سنة 1970. وهو أستاذ ومحاضر ناجح يتمتع بذوق أدبي رفيع يشهد الخبراء بأنه أضاء أعماله الغنائية، وهو من المؤلفين القوميين الأسبان الذين تشع موسيقاهم سلاسة محببة، ترضي تطلع المستمعين لموسيقا أسبانية فنية ممتعة.

وقد استمر تدفق الموسيقا الفنية الأسبانية في هذا القرن في أعمال مجموعة من المؤلفين من أمثال أرنستو هالفتر [56] تلميذ فاليا، وأوسكار[57] أسيبلا Espla الذي ابتكر لنفسه سلما خاصا يوحي بالطابع. الأسباني بعد دراسته للتأليف في ألمانيا مع ريجز، ومع سان صانص في فرنسا، وهو مرتبط بالموسيقا الشعبية لإقليمه، وقد بنى سلمه الخاص على أساس مقاماته المحتوية على ثانية صغيرة ورابعة ناقصة (وهو ما يقرب من جنس الصبا زمزمة عندنا).

ولازالت أسبانيا تنجب مؤلفين قوميين يستلهمون طبيعتها وتاريخها، هذا وسوف نرى كيف انعكس هذا التراث في امتداده على موسيقا أمريكا اللاتينية.

ثانيا: بريطانيا

كانت وفاة برسيل Purcell عام 1695 ختام عصر خصب للموسيقا الإنجليزية أعقبته فترة ركود موسيقى قاربت القرنين، لم يكن للموسيقا البريطانية [58] فيها ذكر إلا في الأعمال الكورالية التي كتبها مؤلفوها استجابة لشغف بريطاني أصيل بالإنشاد الكورالي. وفي أواخر القرن الماضي

بدأت الموسيقا البريطانية تستعيد حيويتها بفضل جيل من المؤلفين الرومانسيين على رأسهم إدوارد إلجار (Elgar)1857-1934 الذي استقرت أعماله الكبيرة مثل «حلم جيرونشيوس» للكورال والأوركسترا أو «تنويعات اللغز» Enigma Variations وكونشيرتات الفيولينة والتشللو وهي تقدم في بلاده وخارجها، وبجانب إلجار هناك مؤلف رفيع الموهبة، لما تنل موسيقاه بعد، ما تستحقه من انتشار. وهو فردريك ديليوس (Delius)1862 -1634 وهو من أكثر مؤلفي بريطانيا ذاتية وأصالة [59] وأعماله الكورالية الكبيرة [60] والأوركسترالية مثل: «رابسوديتيّ الرقص» وبشائر الربيع في تغريد البلبل On hearing the First Cuckoo in Spring وسوق بريج Brigg Fair وليلة صيف على النهر «Summer night on the river» تفيض شاعرية وتنطق بروح بريطانية مرهفة (آنجلو ساكسونية وكلتية معا).

وإذا كانت موسيقا إلجار وديليوس وغيرهما [61] تحفل بأصداء بريطانية، فهذا نتاج طبيعي لتيار اليقظة القومية الذي أضاء الموسيقا البريطانية في تلك الفترة وتجسد في حركة إحياء الفولكلور الموسيقي، والعناية بجمع ألحان الأغاني والرقص والباعة الجوالين ونشرها وتجسد كذلك في إعادة اكتشاف الموسيقا البوليفونية الإنجليزية من القرنين السادس عشر والسابع عشر [62]. ومن هذين المنبعين، الفولكلور والموسيقا الفنية الإنجليزية القديمة، ارتوت حركة الإبداع القومي في بريطانيا، وبدأت تشق طريقها الخاص في سعيها للتخلص من التبعية الفنية لألمانيا وإيطاليا من جانب، وللابتعاد عن النيوكلاسيكية والدودويكافونية [63] الغالبتين في هذا القرن، من جانب آخر.

الفولكلور في بريطانيا:

والطريف أن اصطلاح فولكلور «Folkore» اصطلاح إنجليزي، ومع ذلك بدأت حركة جمعه في بريطانيا متأخرة نوعا، إذ أنشئت جمعية للفولكلور الموسيقي بلندن عام 1898 ولكنها أخذت دفعة كبيرة في هذا القرن، بفضل سيسيل شارب Sharp، وبدأت آثارها تنعكس على إبداع المؤلفين البريطانيين الشبان في مطلع القرن، مثل فون ليامز وهولست وغيرهما.

وهكذا اقترنت عودة بريطانيا لحلبة الموسيقا العالمية بتلك الدفعة القومية

المزدوجة المحور، فاكتشف المؤلفون في التراث الفولكلوري الموسيقى ألحانه المقامية (المختلفة عن السلمين الكبير والصغير) وإيقاعاته السلسة (التي يغلب فيها الميزان الثنائي المركب $\frac{8}{6}$)، أما تراثهم الفني التاريخي (وقد تمت تنقية الموسيقا البوليفونية ونشرها ودراستها) فقد اكتشفوا فيه خطوطا غنائية أمينة على وضوح الكلمات وقيما إيقاعية ولفتات هارمونية خاصة تختلف عما أخذوه عن أوروبا، وبدأ شباب المؤلفين كذلك يتجهون للدراسة الموسيقية في فرنسا، بعيدا عن التأثيرات الألمانية والإيطالية، وبهذا كله تفتحت للموسيقا البريطانية آفاق جديدة خصبة لإبداع موسيقى أصيل يستوعب منجزات العصر مع رسوخ جذوره في تراثه القومي.

ومن ألمع من أنجبتهم بريطانيا في هذا الجيل «فون وليامز» الذي يحتل مكانة عليا بين مواطنيه بتفرد أسلوبه وأصالته، وصدق انتمائه البريطاني بغير تعصب، وغزارة مؤلفاته وتنوعها، ثم بجهوده كأستاذ للتأليف ومحاضر ومنظم لمهرجان موسيقى (في مقاطعة سَرّي Surrrey من 1909 حتى 1953)، وبأعماله لتنشيط موسيقا الهواة، وهو معاصر لدى فاليا (الإسباني) وقد تأكدت منزلته كعميد للمؤلفين القوميين البريطانيين، والذين أعادوا بريطانيا لتيار الموسيقا العالمية.

رالف فون وليامز :Vaughan Williams (1958-1872):

مؤلف معمّر يفصل بين أول مؤلفاته وآخرها ثلثا قرن تقريبا! ومع ذلك لم يكرر نفسه مطلقا ولم يتجمد، على الرغم من نزوعه البريطاني للمحافظة، وتجنبه لموضات العصر الموسيقية.

فقد ظل دائب البحث والتوسع، وأعماله تعبر عن أمزجة متباينة، من السكينة والتأمل والصفاء الريفي (Pastoral) إلى الفكاهة الساخرة أحيانا، والدرامية المضطربة أحيانا أخرى، وموسيقاه مفعمة بمضمون إنجليزي عالمي التعبير، فهو واحد من الشخصيات البارزة في هذا القرن، ممن ارتفعت موسيقاهم [64] فوق الإقليمية الضيقة.

ولد فون وليامز في جلوستر وتعلم في صغره الهارمونية وعزف البيانو والفيولينة، ولكنه لم يصبح عازفا محترفا، ثم درس التأليف بالكلية الملكية للموسيقا على ياري وستانفورد، وكلاهما قد استلهم الفولكلور والبوليفونية

الغنائية الإنجليزية القديمة في مؤلفاتهما البريطانية الروح. والتحق بكامبردج، وتلقى دراسة عامة وأخرى موسيقية [65] وأزعجته أميته الموسيقية[66] عندما استمع لصوناته بيتهوفن موسيقية. «الآباسيونانا» لأول مرة وهو في العشرين وسافر لألمانيا للدراسة على ماكس برُوح Bruch [67] لفترة قصيرة عاد بعدها لبلاده، وانضم لجمعية الفولكلور الموسيقي، وقام بدور إيجابي في حركة إحياء الموسيقا الشعبية، مما كان له أثره العميق على شخصيته الموسيقية، بالإضافة لعمله في نشر مجموعة الأناشيد الدينية الجديدة [68] وفي السادسة والثلاثين أقلقه ما في أسلوبه من الثقل الرومانسي الألماني، فسافر لفرنسا لدراسة قصيرة للتوزيع مع رافيل (الذي يصغره سنا) وهكذا تطور أسلوبه الشخصي بعناء وبطء عبر مراحل ممتدة، كان ارتباطه فيها بالموسيقا الإنجليزية-بشقيها الشعبي والفني القديم-مصدر إلهام عميق لأسلوبه القومي الذاتي.

وله كتابان [69] عن الموسيقا القومية (محاضراته في أميركا عام 1932) والثاني «صنع الموسيقا» «The Making of Music» (نشر فيه محاضراته بجامعة كورنل عام 1954).

مؤلفاته وأسلوبه:

بلغت ضخامة إنتاج «فون وليامز» حدا يتعذر معه تتبعها هنا تفصيلا، ويكفي أن نذكر أنه ألف في جميع الأنواع، كما كان له إنتاج هام للهواة الذين عمل كثيرا من أجلهم، فكتب لهم مؤلفات للوتريات [70] وأخرى للكورال [71].

وقد كتب «فون وليامز» تسع سيمفونيات ليس بينها اثنتان متشابهتان في الطابع، بعضها تحمل عناوين مثل الأولى للكورال والأوركسترا «البحر»، والثانية سيمفونية لندن، والثالثة سيمفونية ريفية Pastoral وثلاثتها كتبت بأسلوب إيحائي لطيف ينم عن شاعرية وسكينة. وفي السيمفونية الرابعة (فا الصغير) تحول إلى جو درامي عاصف، وإن كان محكم البناء، وفي حركة الرقصة الجنائزية Danse Macabre تنفجر الموسيقا بعنف طاغ.

وفي السيمفونية الخامسة (ري الكبير) يسود شعور أقرب للموسيقا الدينية، وإن لم يكن بعيداً عن روح الريفية، ولعله أراد بها أن يبعث رسالة تفاؤل لمواطنيه أثناء الحرب الثانية. والسيمفونية السادسة (مي الصغير)

تتميز بشيء من القتام في توحد يرجع إلى تتابع حركاتها بدون توقف وتبلغ حركتها الختامية حدا «خارقا» من التوتر حين يظل الأوركسترا يعزف بهدوء شديد (بيانيسيمو) لأكثر من عشر دقائق دون أي تصاعد، فيخلق جوا موحشا غير مسبوق في الكتابة السيمفونية [72]، وهناك شبه إجماع على أنها من أهم سيمفونياته وأبقاها. أما السيمفونية السابعة Antarctica فهي تعبير ضخم عن الجو القطبي، استخدم فيه أصوات النساء غناء بغير كلمات. وفي سيمفونيته التاسعة التي أنجزها في عام وفاته، لخص خبراته السيمفونية بأسلوب قومي ذاتي عميق التأثير، ومن هذه السيمفونيات يغلب الطابع «البريطاني» على الثلاثة الأولى بوضوح، وكذلك الخامسة بطابعها الصافي المتأمل... وخارج السيمفونيات فيمكن تقسيم مؤلفاته- تبعا لعلاقتها بالمصادر البريطانية إلى أقسام عديدة.. بعضها وثيق الصلة بالفولكلور مثل مجموعة الأغاني الستة: On Wen-lock Edge [73] للتينور والرباعي الوتري والبيانو، وهي عمل تندمج فيه الأغاني الشعبية-بمقاماتها والهارمونيات المميزة لها-مع ألوان تأثيرية موحية وبعض اللفتات التصويرية: وباليه الملك كول Old King Cole، ومجموعاته الغزيرة من الأغاني الشعبية للكورال أو الغناء، أو للآلات مثل «الدراسات الستة في الأغاني الشعبية الإنجليزية للكلارينيت والبيانو [74] أو للأرغن. وهناك أعمال تنبع من التراث الفني الإنجليزي أهمها على الإطلاق الفانتازية على لحن لتوماس تاليس Fantasia on a Theme by Thomas Tallis (1910) وهي التي أحيي فيها الطابع التجلوبي لعصر تاليس (وهو موسيقى إنجليزي من القرن السادس عشر كتب تلك الأناشيد لأسقف كانتبيري) فكتبها لاثنين من الأوركسترات الوترية، ورباعي وتري (صوليستي) بأسلوب بوليفوني (متشابك الألحان) منمق في استغلاله لإمكانات اللحن الرئيس، وبرنين صوتي دسم.

وإذا لم يكن «فون وليامز» قد كتب غير هذه الفانتازية لكفت لتأكيد بريطانيته الأصيلة والمبتكرة، ولكنه حقق نجاحا جماهيريا وعالميا بفانتازيته الأخرى على لحن قديم Greensieeves والتي جاءت في سياق أوبرا «سيرجون محبا» [75] Sir John in Love، فقد عشقت الجماهير لحن «جرين سليفز» المقامي العذب، وانتشرت بنسخ متعددة ألفها وأنهلها كتبها المؤلف لأوركسترا وتري وهارب وآلتي فلوت [76]، وهي تقدم صورة رفيعة لأسلوبه الموفق في

إعادة صياغة الألحان الشعبية والقديمة بذوق رفيع.

وصلة موسيقاه بالأدب الإنجليزي تعكس جانبا آخر من بريطانيته فكثير من مؤلفاته تلحين أو استلهام لنصوص أدبية من أعمال بليك Blake، وروبرت لوي ستيفنسون R.L.Stevenson كما في أغاني الرحلات، وغيرهما.

وفي أعماله غير القومية، مثل عمله الرائع للفيولينة والأوركسترا «تحليق البلبل «The Lark ascending» نلمس صفاء الطبيعة المحيطة به واتساعها، ومن هذا النوع نشير إلى باليه أيوب Job [77] الذي أدمج فيه الموسيقات، واتساعها، القائمة بذاتها، مع إمكانات الإخراج للباليه، ووفق فيه بين حركات راقصة مثل السارباند والمينويت والجاليارد وبين درامية عبر عنها بلغة مقامية رصينة.

ولا نختم هذا العرض الموجز دون التوقف عند «سيمفونية لندن»، التي بلورت موقفه القومي وميوله الانطباعية (المبكرة)، فهي تعبير نغمي عن لندن بمشاهدها وأصواتها-مثل أجراس وستمنستر، وصفارة كمساري الباص، ونداءات الباعة.. الخ، ومع ذلك فهذه في نظر المؤلف أشياء عارضة وهو لا يريد للموسيقا أن تستند إليها..

ولهذا كتب أنه كان يفضل لها عنوانا: سيمفونية لمؤلف لندني «Symphony by a Londoner».

وفون وليامز مبتكر متميز الألحان، وألحانه مقامية [78]، نابعة من الفولكلور أو المقامات القديمة، وهو لم يقتبس ألحاناً شعبية بنصها، بقدر ما تشبع بها فتحولت إلى طبيعة ثانية في لغته (خاصة في الأعمال الشعبية الروح التي أشرنا إليها) والهارمونية وسيلته التعبيرية وهي هارمونيات دياتونية الأساس تتعايش مع التنافر dissonance، الذي يشكل عنصرا رئيسيا في لغته (خاصة في الأعمال الدرامية العاصفة) وهو يسيطر على البناء الموسيقي باقتدار، وكتاباته البوليفونية امتداد حديث لفن المؤلفين الإنجليز القدامى، وتستمد موسيقاه طابعها «العتيق» من مقاميتها ومن رنينها السخي الذي تتألق فيه بعض الظلال والأضواء الانطباعية التي تدمجه بسلاسة في إطار لغته القومية الذاتية.

وهو واحد من القوميين المعدودين في هذا القرن-بجانب بارتوك ودي فاليا (وسيبليوس إلى حد ما)-الذين انطلقوا بالقومية إلى رحاب العالمية.

جوستاف هولست 1874 - 1934 Holst

ارتبط هولست بفون وليامز بصداقة حميمة (جعلتهما يتبادلان المشورة[79] حول مؤلفاتهما) وبوجهتهما القومية النابعة من اكتشافهما للفولكلور والموسيقا الإنجليزية القديمة.

وهولست من أسرة اسكاندينافية الأصل سرت فيها مواهب فنية عديدة، وكان منذ صغره معتل الصحة.. تجلت موهبته الخلاقة عندما بدأ يؤلف وهو في المدرسة الثانوية، وكان يعقم نفسه الموسيقا [80] ثم درس بالكلية الملكية للموسيقا (بلندن) على ستانفورد الذي جهد ليخلصه من تقليد الرومانسيين الألمان (وبخاصة فاجنر).

وهناك التقى بفون وليامز، واستمع للأغاني الشعبية التي جمعها [81] وكان لها تأثير قاطع في تحديد مساره القومي، وكذلك اطلع على الموسيقا البوليفونية الإنجليزية (التي شُغل وليامز بتحقيقها ونشرها) وانبهر بتحررها الإيقاعي وطريقة تلحين كلماتها، فبدأ بحثه الشخصي عما أسماه: «اللهجة الموسيقية الخاصة للغة الإنجليزية» وتبلور ذلك كله في مؤلفاته الغنائية والكورالية العديدة، وأشهرها السيمفونية الكورالية [82] عام 1924 على نصوص للشاعر كيتس Keats وأوبراته: سافيتري «Savitri» [83] والأحمق الكبير «The perfect Fool» وفي حانة رأس الخنزير [84] «At the Boar's Head» وهي تستخدم ألحانا راقصة قديمة من القرن السابع عشر، وأعماله الكورالية الدينية، والدنيوية والتعليمية العديدة.

اجتذبه الشرق، منذ شبابه، وبخاصة الهند وفلسفتها، فعلم نفسه السنسكريتيه ليقرأ ويترجم الريجفيدا والمهابهاراتا، وانعكس ذلك على أعماله المبكرة في متابعة «بني مرة Beni Mora» (على ألحان سمعها في رحلة للجزائر) وفي مجموعات الأناشيد من الريجفيدا «From The Rigveda Hymns» للغناء وللكورال.

وقد تطور هولست-مثل وليامز-بمعاناة وبطء، ولذا كتب عمله الأشهر «الكواكب The Planets» في الأربعين، بعد قراءات في الفلك، وعبر فيه عن انطباعه بالصفات المميزة لكل كوكب، وكتب هذه المتتابعة الايحائية القيمة بأسلوب طريف في جرأته الهارمونية وتلوينه، وخاصة بالنسبة للموسيقا البريطانية، مما أذهل الجمهور والنقاد فاستقبلوه بحماس بالغ وتوطدت

شهرته بعدها وأصبحت هذه المتتابعة السيمفونية من روائع الموسيقا البريطانية في هذا القرن (رغم ما تعرضت له من جراء استخدامها لأغراض تصويرية).

ومن أبرز الأكسترالية «البريطانية» عمله المبكر «رابسودية [85] Somerset Rhapsody» (1906) القائمة علي أغاني شعبية وبهارمونياتها المقامية استطاع أن يتلخص من كروماتية السنوات السابقة، ومرج إيجدون Fgdon Heath عام 1927، وهو عمل مستلهم من أدب توماس هاردي Hardy [86] ويعتبر أفضل مؤلفات في إيحائه المرهف بطبيعة بريطانيا.

وقد كان لهذا الفنان الخجول المنطوي، دور عميق في التعليم الموسيقي وتشجيع الهواة، فلم يبخل بجهد في تدريب الهوان وتعليمهم، وما أكثر ما ألفه لطلابه للغزف والغناء، فقد كان من أهدافه تسخير طاقته الإبداعية لرفع مستوى الموسيقا التعليمية. ومن أعماله الناجحة في هذا المجال متابعتي «سانت بول» (للوتريات) وبروك جرين (للأركسترا) والباليه الكورالي «الأوزة الذهبية»، المكتوب للأداء في الهواء الطلق والذي يتيح فرصا للارتجال في الرقص والتمثيل.

وقد كان لهولست-مثل وليامز-أثر عميق على جيل المؤلفين الشبان البريطانيين سواء من درسوا عليه التأليف ادموند رابرا Rubbra ومايكل تييت Tippett، أو الذين تأثروا بموسيقاه مثل برتين. وقد نال تكريما وطنيا وعالميا واسع النطاق، كان بتواضعه يندهش له ويكاد يتحاشاه.

وأسلوبه يجمع بين روح الدعابة المتمثلة في إيقاعاته، وروح التأمل التي تكسب موسيقاه طابعا بعيدا، وألحان وهارمونياته غالبا مقامية modal [87] وإن استخدم ازدواجية المقامات Bitonality أحيانا. وفي بعض أعماله لمسات انطباعية، ولكن شغفه الكنترابنطي قد تجلى في أعماله المتأخرة كالافتتاحية الفوجالية والكونشرتو الفوجالي وغيرهما، وهو بلا شك من أساطين القوميين البريطانيين الذين أسمعوا صوت بلادهم للعالم.

بنجامين بريتن: Britten (1976- 1913)

بريتن، ألمع مؤلفي بريطانيا عالميا، وهو امتداد للتيار الذي بدأه برسيل ثم استمر بالجاروفون وليامز وهولست، وأثره في بريطانيا وخارجها، ربما

كان أبعد منهم جميعا، فهو عازف بيانو وقائد ومنظم لمهرجان أولد بوره Aldeburgh الموسيقى، كما أنه مؤسس الأوبرا الإنجليزية الحديثة إبداعا وأداء [88]. وهو يتمتع بسهولة مذهلة في الكتابة (تقربه من موتسارت) وإنتاجه غزير من الأوبرات والأعمال الأوركسترالية والغنائية والكورالية والتعليمية وهو في أغلب الأعمال، متأثر بالموسيقا الشعبية وبتقاليد الكورال وموسيقا الباروك البريطانية. وسوف نعرض هنا بإيجاز للجانب القومي لمن مؤلفاته.

اهتم «بريتن» في مؤلفاته للآلات بصيغ التنويعات، وأغلبها على ألحان لمؤلفين بريطانيين مثل «تنويعاته (المبكرة) الحرة على لحن لفرانك بريدج Frank Bridge وعمله الشهير «دليل النشء للأوركسترا «-Young Person's Guide to the Orchestra[89] وهو مجموعه تنويعات حرة لكل من آلات الأوركسترا، على لحن لبسرسيل، ويختتم بفوجة Fugue وقد شغلت الأعمال التعليمية حيزا في إنتاجه إذ كتب «ترفيها للنشء» بتأليف من عملين للأوبرا أولهما «ماسح المداخن الصغير «The Little Chimney Sweep» وهيا نغني أوبرا Let's Make an Opera وللكنيسة في أورفورد كتب ثلاثة أعمال غنائية دينية (شبه أوبرالية) هي «نهر كيرليو Curlew River «والأتون المتأجج» والابن العائد [90] أما أعماله الغنائية والكورالية فهي تبرز أفضل جوانب موسيقاه هي والأوبرات، وسيظل عمله الكورالي المؤثر «قداس جنائزي للحرب War Requiem من أعمق ما كتب احتجاجا على مآسي الحرب في هذا القرن.

وينفرد «بريتن» بما قدمه للأوبرا الإنجليزية، فهو قد أحياها وجعلها حقيقة ماثلة في حياة مواطنيه، وبعضها يجد مكانا على مسارح الأوبرا خارج بريطانيا، فالأوبرا أحب أنواع التأليف لقلبه، وأوبراته العديدة دليل عملي على إمكان تلحين أوبرات ناجحة موسيقيا ودراميا بلغة موسيقية تقليدية مستساغة، وبتناول مرهف للكلمات الإنجليزية، وأوبراه الأولى «بيتر جرايمز Peter Grimes » [91] نجحت على أوسع نطاق بتصويرها الصادق للبحر (وهو ما أدى لذيوع متتابعة أوركسترالية منها «Four Sea Interludes» وبتصويرها للعزلة النفسية لنجّار سوداوي المزاج، لم يندمج مع المجتمع (الذي عبر عنه الكورال) وبتجسيدها البارع للشخصيات الإنجليزية الصميمة، واستمر إنتاجه عبر أوبراته الأخرى. آلبرت هيرنج Albert Herring

واغتصاب لوكريشيا وبللي بد Billy Budd وكذلك صياغته الحديثة لأوبرا الشحاذين القديمة [92]، وجلوريانا (لتتويج ملكة بريطانيا) ثم حلم ليلة صيف عام 1960 لشكسبير، والتي وفق فيها في خلق موسيقا تضارع فكاهة المسرحية وحيويتها، وكانت أوبراه الأخيرة الموت في البندقية-Death in Venice (عن توماس مان Mann) عام 1973 تتويجا لإنتاجه الحافل الذي أثرى الأوبرا الإنجليزية بالأسلوب الأنيق السلس الذي كتبت به وبغنائيته المرهفة الأمينة على النبرات الطبيعية لموسيقا اللغة، وإذا كانت موسيقاه بعامة والأوبرالية بالذات تشي بتأثيرات من برسيل وبيرج وسترافنسكي، فإن بصمته حاضرة فيها، ولهذا نعتبرها أقيم إنجاز قومي لبريتن، أشهر المؤلفين البريطانيين في قرننا!

ثالثا: اسكاندينافيا

يندر أن تسلط الأضواء في عالم الموسيقا على أقصى شمال أوروبا، حيث تتوارى اسكاندينافيا عادة في ظل جارتها العتيدة ألمانيا-غير أن دفعة التحرر القومي مست تلك البلاد منذ أواخر القرن الماضي، وأذكت فيها شعلة التحرر الثقافي والفني، فبدأت منذ ذلك الحين تنفض عنها التبعية وتتلمس لها طريقا معبرا عن هوية كل شعب من شعوبها. ومع ذلك ظل مؤلفو اسكانديناڤيا حتى أوائل هذا القرن محدودي الانتشار-باستثناء جريج، ومن الأسماء المرموقة من المؤلفين السكانديناف كارل نيلسن Nielsen (1865-1931) والذي يطلق عليه بعضهم «سبليوس الدانمارك» وموسيقاه بعامة-وسيمفونياته الستة بالذات-تعد من روائع المؤلفات السكانديناڤية، ونشير إلى سيمفونيتيه «اتساع Expans» «والطبوع الأربعة Die Fire Tempermenter» المكتوبين بأسلوب رومانسي جديد وهما من أهم أعماله التي تلقى اليوم اهتماما متزايدا وخاصة في أمريكا.. ومن السويد برز بعض المؤلفين ممن حققوا بعض الشهرة مثل داج ڤيرين Dag Wiren (1905-) وكارل بلومدال Blomdal (1916-).

أما «سوومي» Suomi أو فنلندا بلغة أهلها، فقد قدّمت للعالم مؤلفين قوميين منهم روبرت كايانوس Kajanus (1856- 1933) ولكن أعظم مؤلفيها وأرسخهم مكانا في الموسيقا العالمية هو بلا شك جان سيبليوس Sibelius

(1865- 1957) ولم يكن منطقيا أن يخلو هذا الكتاب من عرض لمؤلف بحجم سيبليوس وأهميته على الرغم من القلق الذي يحف بموضعه في «القرن العشرين». فهو قد عاش ماديا لمنتصفه [93] (وإن توقف عن التأليف في نهاية عقده الثاني) ولكنه عاش روحيا في أواخر القرن الماضي، وكتب بلغته الموسيقية، ومع ذلك فلا خلاف على أنه طراز نادر من القوميين، فطبيعة بلاده وأساطيرها ماثلتان دائما في موسيقاه، سواء في قصائده السيمفونية المستوحاة من «الكاليفالا Kalavala» (الملحمة القومية المتواثبة) أو في سيمفونياته السبع الشوامخ-وموسيقاه انعكاس عميق لطبيعة فنلندا القاتمة بغاباتها وبحيراتها، ولياليه شتائها القطبي، وبازدهار ربيعها القصير، ولذلك أطلق عليه بعض النقاد وصف المؤلف «القومي الإحساس» [94].

حياة سيبليوس وأعماله:

ولد جان [95] Jean في تافاستيهوس بجنوب فنلندا وتوفى والده الطبيب في طفولته وربته أمه، وأظهرت مواهبه الموسيقية مبكرا، فتعلم عزف الفيولينه والبيانو منذ صغره، وكان يشارك في ثلاثي موسيقى كونته الأسرة، وبدأ اهتمامه بالتأليف حين كتب أول مؤلفاته قي العاشرة، ومنذ الرابعة عشرة توفر على دراسة الفيولينه طموحا لأن يشق طريقه كعازف منفرد (فيرتيوزو) وهو ما لم يتحقق ثم التحق بالجامعة لدراسة القانون لمدة عام، ثم غلبه شغفه الموسيقي فتركها ليلتحق بكونسرفتوار هلسنكي، حيث درس عزف الفيولينه، وتتلمذ في التأليف على مارتن فيجيليوس Wigelius وبدأ في شبابه المبكر يقرأ الملحمة القومية الفنلندية «الكاليفالا»، وظل تأثيرها عميقا على موسيقاه، وبعد تخرجه عزفت له بعض الأعمال الأوركسترالية البليغة القومية، والتي لمست وترا حساسا لدى مواطنيه، الذين كانوا يكافحون للتحرر من التبعية لروسيا، وقد ترتب على نجاحها إيفاده لمزيد من دراسات التأليف في برلين على آلبرت وبارجيل Bargiel وفي فيينا على ك. جولد مارك وفوكس Fuchs، وبدأت صداقته المثمرة لكايانوسي الذي قاد أغلب مؤلفاته، وكلفه تأليف بعضها. وعاد سيبليوس لوطنه وشارك في حركة التحرير، وأذكى زواجه من آينوبير نفلت [96] مشاعره الوطنية، التي بدأت تفيض في أعماله البروجرامية المبكرة والمستمدة من الكاليفالا، مثل

السيمفونية الكورالية [97] كوليرفو Kullervo والملحمة «إن ساجا [98] En Saga وهي من أوسع أعماله انتشارا (وقد راجعها مراجعة شاملة-كعادته سنة 1902 وخفض التحويلات المقامية فيها من 57 إلى 37) والمتتابعة السيمفونية ليمنكاينين Lemminkaimen والتي اشتهرت منها حركتان هما بجعة تونيلا Swan of Tuonela، وعودة ليمنكاينين Lemminkanien Return وبلغت مؤلفاته القومية، والمكتوبة بأسلوب رومانسي ذاتي ذروتها في هذه الفترة في قصيدة «فنلنديا Finlandia» والذي منع قيصر روسيا أداءه لعمق التأثير الوطني لفقراته الكورالية على الفنلنديين (وان لم يكن من أفضل أعماله القومية) وبختام القرن الماضي كانت منزلة سيليوسي كمؤلف فنلندا القومي قد توطدت تماما، وظل قلمه يفيض بالأعمال القومية البروجرامية (كالقصائد السيمفونية) طوال حياته وختمها بقصيده الفذ تابيولا (1926) Tapiola والذي كتب عنه سي جراي Gray إنه لو لم يكتب سيبليوس إلا هذا العمل البالغ التركيز لكان وحده كافيا لتخليده بين أعظم مؤلفي العالم.

أما مكانته العالمية فقد أكدتها سيمفونياته السبع [99] التي بلورت ابتكاره الأصيل، وقدراته البنائية الفريدة وتلوينه الأوركسترالي الشديد التميز، وقوميته العميقة غير المباشر. وحظيت موسيقاه بانتشار عريض، خاصة في بريطانيا وأميركا أما في ألمانيا وأوروبا بعامة فقد كان تقبل الجماهير والنقاد لها متحفظا (ربما بسبب كثرة مؤلفاته المحدودة القيمة مثل مؤلفات البيانو والأغاني «ماليها»).

وعندما شبت الحرب العالمية الأولى توقفت موارده المالية من النشر لدى الدار الألمانية برايتكويف وهيرتل Breit Kopf ويبدو أن هذا كان من أسباب كتابته لكمّ هائل من المؤلفات الخفيفة للاستهلاك المحلي، وقد جلبت عليه هذه الأعمال السطحية استياء بعض المدافعين المتحمسين له مثل (سيسيل جراي) [100]-وقد كتب سيبليوس موسيقات تصويرية بليغة حقا في تركيزها للأجواء النفسية، وذلك لعدد من المسرحيات لشكسبير[101]- ومن أهمها موسيقا العاصفة The Tempest للوتريات (عام 1926) وهي من أروع كتاباته للوتريات-ولمسرحية ميترلينك «يلياس ومليزاند» ولمسرحيات فنلندية، وقد كتب «الفالس الحزين Valse Triste» لإحداها (وهو على الرغم من شعبيته الكبيرة ينتمي لعالم موسيقي أدنى بكثير من عالم سيمفونياته

ومؤلفاته الجادة) وكتب كونشرتو الفيلولينه المحبوب (1905) والذي يحتل مكانة باقية في حصيلة مؤلفاتها، كما كتب عدداً كبيرا من المؤلفات الكورالية والأغاني بالسويدية والفنلندية [102] وكانت له أسفار واسعة قاد فيها مؤلفاته في بريطانيا وأميركا وأوربا، وان قضى قرابة ربع قرن في أواخر حياته قابعا في داره قرب هلسنكي.

وسيبليوس «بطل قومي» بالمعنى الحقيقي إذ كانت فنلندا تحتفل بأعياد ميلاده-منذ الخمسين، وحتى وفاته بعد التسعين-كأعياد قومية-وانهالت عليه آيات التكريم من بلاده ومن الخارج، من فرنسا [103] وأمريكا [104] والنمسا[105]. وقد لعب الجرامافون دورا في اتساع شهرته، ومازالت مؤلفاته الكاملة تسجل في أداء جديد حيث قاد بيرنستاين Bernstein تسجيلات لمؤلفاته الكاملة وكذلك لورين مازيل Maazel في الستينات.

أسلوبه:

لم يتأثر «سيبليوس» من قريب أو بعيد بتجديدات القرن العشرين-بل استخدم نفس الأبجدية الموسيقية للرومانسية المتأخرة، لفاجنر وتشايكوفسكي، ولم يضف إليها جديدا يذكر باستثناء بعض التلوين القومي-ومع ذلك فإن له بصمته الذاتية التي ترجع لهذا الانصهار المطلق للعناصر القومية العميقة والعناصر الذاتية في أسلوبه، وفي عصر كان يرفض الذاتية ويؤمن بالموضوعية، استطاع «سيبليوس» أن يشحن هذه اللهجة الرومانسية بمضمون عاطفي عميق. فهو لم يكن يخشى إطلاق العنان لمشاعره، مادامت حقيقية وصادقة، وتستمد موسيقاه أصالتها من عنصرين أولهما: تناوله المبتكر للبناء الموسيقى بعقلية معمارية فذة، لم تتكرر منذ بيتهوفن، وثانيهما: رنينه الأوركسترالي الخاص والذي يفرض نفسه على المستمع بعد لحظات.

والبناء عنده ليس جديدا، ولكنه قد ارتفع بالمبادئ الكلاسيكية فيه إلى مستوى من التركيز والاندماج العضوي لم يتحقق قبله، وتصميمه المعماري يختلف في كل واحدة من سيمفونياته، وكتابته تعتمد على خلايا موسيقية قصيرة يعرضها باقتصاد شديد، ثم يتركها لتنمو تدريجيا حتى تبلغ قمما تتفجر فيها بكامل تكوينها وعمق شاعريتها، ونحن نجد هذا الاندماج التام بين المضمون والبناء واضحا كل الوضوح في سيمفونيته الرابعة (في مقام

لا الصغير) وخاصة في السادسة، وفي السابعة التي تتألف من حركة واحدة كتبت بأقصى الاقتصاد والتركيز والتماسك، وقد أعرب مالر Mahler عن إعجابه بها، ويعدها بعض المؤرخين من أعظم ما كتب بعد بيتهوفن.

ونفس هذه العقلية المعمارية، هي التي تعامل بها في قصائده القومية البروجرامية (الوصفية) مثل «تابيولا» التي تتبع موسيقاها بكاملها تقريبا، من لحن رئيس قصير، تناوله المؤلف باقتدار في تحوير سيمفوني بليغ.

أما التلوين الأوركسترالي فهو من صفات سيبليوس «القومية» والذاتية الفريدة، وهو تلوين قاتم، بعيد عن البريق الذي انتشر عند الكثيرين، ويعكس تلوينه المظلل، طبيعة بلاده (وربما طبيعة شخصيته أيضا) وقد أفادته خبرته العميقة بالفيولينة في كتاباته سواء السيمفونية أو للوتريات (مثل العاصفة) وآلات النفخ الخشبية عنده تتغنى بألحان منسابة طويلة حزينة مثل تونيلا[106] واستخدامه للآلات النحاسية غريب، فهو يكتب لها أحيانا تآلفات متقطعة وأحيانا يتدرج بها من الهمس الخافت إلى الشدة والقوة بما يضيف إلى قممه «الأنتصارية» القوية رنينا خاصة.

وبديهي أن أسلوب سيبليوس المحافظ أسلوب «تونالي» يتعامل في إطار المقامين الكبير والصغير، وإن اهتم بالمقامات الكنسية أيضا في قصائده السيمفونية القومية، وقد أبرز بعد الرابعة الزائدة (التريتون) في سيمفونيته الرابعة، بما جعل المحور/التونالي يتوارى نوعا، وهو بارع في استهلالالته الخطابية الفخمة.

ومن الانتقادات الموجهة لموسيقا سيبليوس التكرار المفرط لبعض الأفكار الموسيقية، إلى حد الملل، (وهناك كثير من هذا في «إن ساجا» بالذات وتشابه بعض أفكاره اللحنية في أعمال متعددة مما يفقدها الجدة والطرافة- ومهما اختلفت الآراء حوله، فهو بلا شك أعظم مؤلفي شمال أوروبا وأرسخهم دوليا، وأصدقهم تعبيرا عن بلاده موسيقيا.



ي . رودريجو



جان سيبليوس



مانويل دي فاليا



بنيامين برتين

مراجع الفصل الاول

- Chase, Gilbert: The Music of Spain, New York: Dover Publications. 1959. Inc
- Collet, Henri: L'Essor de la Musique Espagnole au XX siecle, Paris 1929
- Demarquez, Suzanne: Manuel De Falla trans. from French by Sal-vator Attanasio Childton, 1968)French: Flammarion
- Farmer, H.G.: Historical Facts for the Arabian Musical Influence 1971 1930, Revised
- Arno Edition. History of Arabian Music to the XIII centjry 1929, reprinted 1967, Luzac
- Livermore, Ann: A Short History of Spanish Music. New York 1972, Vienne House
.-Mila Massiomo:)editor(Manuel De Falla Milan1928
- Mayer-Sierra, Otto: Falla's Musical Nationalism, Article; Musical (1943) Quarterly XXIX
- R. Mitjana Y. Gordon: La Musique Espagnole, Essay
- Ribera, Julien: Music in Ancient Arabia and Spain, Being La Mus ica de las Centigas, First published 1929, Da Capo Press Reprint.1970 Edition
- Trend, J.B.: The Music of Spanish History to 1600, The Hispanic Society of America Kraus, Reprint Corporation, 1965)first pub.(1926 lished
- Frank Allan: Modern British Composers, Denis Dobson, London 1953
- Gray Cecil; A Survey of Contemporary Music, Freeport 1969, & Deri Otto: Exploring Twentieth Century Music, Holt Rinehart 1968. Winston Inc
- Hansen, Peter S: An Introduction to Twentieth Century Music, 3rd 1971, edition, Allyn & Bacon, Boston
- Griffith, Paul, editor: Twentieth Century Music, Thames & Hudson.1986
- Walker, Ernst: A History of Music in England, 3rd edition, 1952.repr. 1966, Oxford at the Clarendon Press
- Howes, Frank: The Music of Vaughan Williams, New York: Oxford. 1954, University Press
.-Young, Percy: Vaughan Williams. London, Dennis Dobson 1953,
.-Gray, Cecil: Sibelius, London, Oxford University Press 1931,
.-Abraham Gerald, editor: The Music of Sibelius New York: W. W. 1947. Norton & Company Inc
.-Worner, Karl: Nueu Musik
- Stuckensmidt, H.H. Twentieth Century Music. Translated by Rich. 1969, ard Dereson. New York: MacGraw-Hill
- The Legacy of Islam: Schacht-Basworth, O.U.P Music by Owen. Wright

2 "أواسط أوروبا والبلقان"

المجر

المجر من أقدم شعوب أوروبا وعيا بقوميتها، فمنذ القرن الرابع عشر بدأت تتكون لدى المجريين مشاعر قومية عميقة، أزكتها المحن السياسية التي تعرضت لها البلاد عبر تاريخها القائم. ولعل من أبعد هذه المحن أثرا الغزو التركي لها قي القرن السادس عشر، ثم تبعيتها للنمسا (في إطار الإمبراطورية النمساوية المجرية). وبسقوط تلك الإمبراطورية عُدّلت حدودها تعديلا تكرر بعد الحرب العالمية الثانية، مما أدى إلى تمزيق جغرافي ونفسي، ترك سماته على طبيعة الإنسان المجري، وعلى فنونه بطبيعة الحال.

والمجر بلاد تميزت بالموسيقا والشعر، وقد كانت موسيقاها مصدر إلهام لأعمال موسيقية عديدة كتبها مؤلفون من جنسيات أخرى، وهي في هذا تشبه أسبانيا في اجتذاب موسيقاها لاهتمام أوربي واسع. وقد زارها هايدن وبيتهوفن وشوبيرت، وظهرت لموسيقاها آثار واضحة في عدد من مؤلفاتهم، وتأثر بموسيقاها مؤلفون آخرون على رأسهم برامز، الذي كتب «رقصاته المجرية» المحبوبة. ومع ذلك فلم يكن للمجر دور كبير في

الموسيقا الأوربية الفنية، إلا على يدي فنانها الشهير فيرنس ليست 1886-1811 (Liszt) الذي بهر العالم بعزفه الأسطوري للبيانو، واحتل في تاريخ الموسيقا مكانا باقيا بفضل مؤلفاته الغزيرة القيمة، وبخاصة «القصيد السيمفوني» وهي الصيغة الجديدة التي ابتكرها للمؤلفات البروجرامية (الوصفية) ثم برابسودياته المجرية المعروفة.

أما في القرن العشرين فقد قفزت المجر فجأة لمكان الصدارة، وبلغ تقدمها الموسيقى مستوى جعل منها كعبة لمعلمي التربية الموسيقية، وللباحثين في موسيقات الشعوب (الإثنوموزيكولوجيا) في العالم، كما احتلت مكانا مرموقا في الإبداع الموسيقى المعاصر، بفضل اثنين من أبنائها هما: بيلا بارتوك وسلطان كوداي، اللذين أسمعا العالم صوت المجر القومي الحقيقي بمؤلفاتهما المستلهمة من الموسيقا الشعبية والتي، نقبا عنها وجمعاها من أعماق الريف، وبذلك صححا للعالم الموسيقى تلك الفكرة الخاطئة التي سادت قبل ذلك عن الموسيقا المجرية الشعبية.

بيلا بارتوك (1881 - 1945). B.Bartok

بارتوك من العبقريات الكبيرة في موسيقا القرن العشرين، فهو صاحب لغة موسيقية خاصة به صهرتها شخصيته الفريدة من عناصر محلية مجرية، ومن معرفته العميقة بالموسيقا الفنية الأوربية في الماضي والحاضر.

وينفرد بارتوك بين معاصريه بعمق صلاته بالموسيقا الشعبية للمجر وما حولها، ومع ذلك فإن مكانته الرفيعة بين مؤلفي القرن العشرين، وربما القرون التالية، ليست مستمدة من صفته القومية وحدها، فهو مؤلف خصب الخيال، نبيل التعبير، جريء الابتكار، جرى قلمه بروائع موسيقية استقرت بين «كلاسيكيات» القرن العشرين، مثل رباعياته الوترية الستة على رهافة صلتها بالفولكلور. وعلى الرغم من هذه المواهب الموسيقية والذاتية، فإننا لا نبالغ إذا ذكرنا أنه يدين بثراء أسلوبه وتفرده للمسة التي لازمته طوال حياته وهي ارتباطه الخصب بالموسيقا الشعبية عامة، فهي قد كانت دائما القوة الدافعة لموسيقاه، حتى في أعماله المتأخرة التي توارت فيها الملامح الشعبية نوعا ولم تعد صلتها بالفولكلور موسيقية ملموسة بل تحولت لصلة «نفسية» عميقة.

ومن الطبيعي أن يحتل بارتوك وموسيقاه مكانا مرموقا في مثل هذا الكتاب، فهو بصلته، المزدوجة بالفولكلور: باحثا ومؤلفا، قد بث في حركة القومية الموسيقية حيوية جديدة قائمة على أسس علمية، أكدت مكان «القومية» بين تيارات الموسيقا المعاصرة، فبارتوك قد تربى على الموسيقا الشعبية طفلا في المجر والمناطق المحيطة بها، وخرج شابا إلى القرى جامعا لها، وعندما مارس نشاطه المزدوج كباحث إثنوموزيكولوجي (في علم موسيقات الشعوب) وكمؤلف موسيقا، كان قد تشرب موسيقا «الفلاحين» وتمثلها تماما، فتحولت إلى خلاصة نقية مصفاة، ألهمت كل عناصر إبداعه الموسيقي، وجعلت منه أبلغ متحدث بلغة قومية جديدة في قرننا. وصلة بارتوك بالموسيقا الشعبية بدأت من أرض الواقع، من آلاف الأغاني التي عايشها أثناء جمعها من أفواه الفلاحين، ثم تسامت موهبته الفذة بتلك الصلة إلى آفاق من الابتكار الرفيع، ابتعدت فيها الملامح الخارجية للموسيقا الشعبية وتوارت في طيات أسلوبه الذاتي الفريد.

وقد اعتاد المؤرخون أن يقرنوا بين اسم بارتوك وسترافنسكي على رأس مؤلفي القرن العشرين، ولكن هناك اختلافا جوهريا في موقفهما القومي وفلسفتهما الجمالية:

فسترافنسكي [1] كتب مؤلفات قائمة على الموسيقا الشعبية الروسية في فترته «الروسية» الممتدة حتى العشرينات، ثم نبذ القومية وتحول كلية إلى مسالك فنية أخرى أكثر ملاءمة لطبيعة «المواطن العالمي».. أما بارتوك فهو مجرى بكل إخلاص، ظل صادقا مع نفسه في اتجاهه القومي، الذي تبناه عن اقتناع فني ووطني، وإن حرص على ألا يسمح لقوميته بتكبيل خياله الموسيقي، أو أن تقوده لضيق الأفق. وإذا كان موقف سترافنسكي الجمالي يوصف بأنه موقف «موضوعي» قوامه التجريب في القيم الصوتية للرنين الموسيقي، فإن موقف بارتوك، على العكس، موقف «ذاتي» قوامه التجريب في القيم الروحية والتعبيرية للرنين الموسيقي.

وبارتوك لم يبتكر منظومة موسيقية جديدة مثلما فعل شونبرج [2]، وهو لم يتنكر للماضي مثل كثير من معاصريه، بل هو قد تفتح على مؤثرات خصبة من الماضي والحاضر وتمثلها جميعا وحوّلها لعناصر إيجابية في تكوين أسلوبه، الذي قيل عنه إنه «أعلى اندماج لكل الأفانين التكنيكية في

موسيقا القرن العشرين»[3].

حياته:

ولد بارتوك بمدينة صغيرة [4] في المجر سنة 1881 ويروي في ترجمته الذاتية أن والده [5] كان عاشقا للموسيقا، نظم أوركسترا للهواة وعزف فيه التشللو ولما توفى والده-وهو في الثامنة اضطرت والدته لكسب عيش أسرتها بالتدريس في مدن مختلفة[6] مما أتاح للصبي فرصة التعرف على الموسيقا الشعبية لمناطق بلاده. وظهرت إمارات موهبته الموسيقية مبكرة، فلقنته والدته أول درس للبيانو، وفي التاسعة كتب مقطوعات صغيرة للبيانو. وعندما استقرت الأسرة أخيرا في براتسلافا سنة 1893 (وكانت وقتها جزءا من المجر) بدأ دراسته الجدية للموسيقا، ويكتب بارتوك أنه حين بلغ الثامنة عشرة، كان على معرفة طيبة بالموسيقا، من باخ إلى برامز، وبعض أعمال فاجنر.

والتحق بارتوك بكونسرفتوار بودابست، حيث درس البيانو وتفوق فيه ودرس التأليف على كوسلر Koessler وإن كانت علاقتهما متقلبة.

وكتب بارتوك أثناء الدراسة مؤلفات مبكرة ولكنه توقف بعدها عن التأليف لفترة كان فيها يبحث عن وجهته الفنية. وفي الكونسرفتوار التقى بزميله سلطان كوداي Kodaly الذي كان مثله مشغولا بالبحث والكتابة عن الموسيقا الشعبية المجرية، وأثارت بحوثه لدى بارتوك تطلعا لمعرفة المزيد عن تلك الموسيقا، ليستمد منها الإلهام في عمله الإبداعي، وهكذا بدأت صداقتهما الوطيدة ورفقتهما الموسيقية، التي تآزرا فيها على كشف النقاب عن الموسيقا الشعبية المجرية الأصيلة وتجشما المشاق لجمعها من قرى المجر، ثم أصدرا مجموعات كثيرة منها، مدونة ومحققة، لم تكن معروفة ولا منشورة من قبل. وبهذه المجموعات القيمة استطاعا أن يصحا الفكرة الخاطئة السائدة عن تلك الموسيقا.

وجدير بالذكر أن أبحاثهما في هذا المجال كانت انعكاسا لموجة التحرر الوطني والاهتمام بإحياء اللغة المجرية وكل ما يؤكد الهوية الثقافية المجرية. وكان بارتوك-عندما توقف عن التأليف في بداية حياته يواجه أزمة فنية وروحية، وجد الخلاص منها في اهتماماته العلمية والفنية بالفولكلور،

وكانت بحوثه الفولكلورية بداية طريق طويل خصب، قاده إلى هدفه الفني والقومي المنشود.

وكان عام 1904 تاريخيا في حياته، إذ بدأ فيه أولى رحلات الجمع الميداني «لأغاني الفلاحين» المجريين، ولكنه لم يقتصر عليها وحدها، لإيمانه بتعسف الحدود السياسية الفاصلة بين المجر وجاراتها، فامتدت رحلاته إلى رومانيا وسلوفاكيا وأوكرانيا ويوجوسلافيا وبلغاريا بل وتركيا والجزائر، واستغرقته عدة سنوات كانت سنوات اختمار وتشرب للعناصر الشعبية التي شكلت أسلوبه الخاص فيما بعد، وقد عاونته منحة حكومية من المجر على بحوثه الفولكلورية ورحلات الجمع والتسجيل لموسيقات المجر والمناطق المشار إليها.

وفي عام 1907 عين أستاذا للبيانو بكونسرفتوار بودابست (7) وظل يشغل هذا المنصب حتى عام 1934، كما أنه أصبح عضوا نشطا في «أكاديمية العلوم المجرية» من 1935 حتى 1940 وخلال هذه السنوات توفر على مراجعة وإعداد المجموعة الكبيرة من الموسيقا الشعبية المجرية للنشر.

وظلت شهرته كعازف (فيرتيوزو) للبيانو، طاغية على شهرته كمؤلف، في المجر، وكان نشاطه في العزف قد توسع فيما بين الحربين وحقق فيه شهرة عالمية في أوربا وأمريكا، وجاء الاعتراف بموسيقاه، من أوربا عامة ألمانيا في أواخر العشرينات، حيث قدمت أعماله الموسيقية المسرحية بها، قبل تقديمها في المجر. وكان يحز في نفسه أن مواطنيه لم يعرفوا قدره كمؤلف (إلا متأخرا).

موقف أخلاقي:

وكان من أسباب معاناته النفسية انه اتخذ موقفا أخلاقيا نابعا من حبه للحرية، إذ أعلن مناهضته للفاشية، إلى حد أنه منع عزف مؤلفاته في إيطاليا وألمانيا (النازية)، وعندما تعاونت معهما حكومة المجر (8) قرر أن يغادر البلاد وأن يهاجر-في نفي اختياري-إلى أمريكا، حيث وصل إليها عام 1945 تاركا وطنه الذي كان حبه له نورا أضاء حياته. وهناك عاونته منحة للبحث من جامعة كولومبيا على إنجاز دراسته عن الموسيقا الشعبية، كما منحته تلك الجامعة الدكتوراه الفخرية. واستمر يكتب مؤلفاته الكبيرة

الأخيرة[9] مثل كونشيرتو البيانو الثالث (الذي كتبه لزوجته الثانية) «وكونشيرتو للأوركسترا» وغيرهما، ولكن ضيق موارده ومرضه ألقيا ظلالا قاتمة على سنواته الأخيرة، وتوفى سنة 1945 بنيويورك، تاركا وراءه عملين كبيرين أنجزهما بعده تلميذه تيبور سيرلي Serly من مسوداته. وشيعه لمقره الأخير عدد ضئيل، ولم يشعر الرأي العام حينئذ بوفاة هذا العبقري، الذي ترك بصمته على موسيقا القرن العشرين. غير أن التقدير لبارتوك تزايد في أوروبا وأمريكا بعد وفاته، وسجلت المجر (وغيرها) جميع مؤلفاته الموسيقية، ونشرت عنها أبحاث عديدة متعمقة، وقدره الجيل التالي من مؤلفي أوربا ممن تأثروا بفنه-بأعمال موسيقية منها «الموسيقا الجنائزية» Musique Funebres للوتريات التي كتبها لوشوسلافسكي [10] عام 1958 لذكراه.

مؤلفاته ومراحل إبداعه:

امتد إنتاج بارتوك لكل أنواع المؤلفات، وإلى أنواع طريفة غير مطروقة من المجموعات، وقد تطور أسلوبه في تيار متصاعد، يصعب معه تقسيم أعماله لمراحل شديدة التحدد، كما أن هناك خلافا بين المؤرخين على تلك المراحل ومع ذلك فإن هناك سمات موسيقية (ونفسية) ترجح تقسيم حياته إلى ثلاث مراحل، يوحد بينها جميعا عنصر جوهري هو قوميته التي تطورت ظواهرها في كل مرحلة، ولكنها لم تختف في أي منها.

المراحل الثلاث:

والمرحلة الأولى من 1903 إلى 1926 [11] وهي فترة استكشاف الموسيقا الشعبية وتشربها والتأليف بأسلوب «قومي» وثيق التأثر بها، وقد كتب بارتوك في بدايتها أعماله القومية المبكرة التي لم تبتعد كثيرا عن المنطلق القومي الواضح لأواخر القرن الماضي، ولكنه تطور خلالها في اتجاه تعميق صلته بالفولكلور وتطوير تناوله له. وقد كتب في هذه المرحلة، بعد القصيد السيمفوني «كوشوت» (الذي تأثر فيه كثيرا بموسيقا ر. شتراوس) ورابسودية البيانو والرابسودية الأولى للبيانو والأوركسترا (1904) ومتتابعتين للأوركسترا سنة 1905 وكونشيرتو الفيولينة الأول، عام 1907، وللأوركسترا، «لوحتان Two Portraits» عام 1908، ومجموعة مقطوعات «الباجاتل Bagatelles» سنة

1908 ومقطوعات سكتشات البيانو سنة 1910، Esquisses، ثم الرباعيتين الوتريتين الأولى عام 1908، والثانية 1917، وبهما بدأ بارتوك أمجاده في موسيقا الحجرة برباعياته الوترية الستة التي عدت بالإجماع امتدادا عصريا عظيما لرباعيات بيتهوفن الخالدة. وفي عام 1908 أيضا ألف للبيانو مقطوعاته الخمسة والثمانين التي كتبها بأسلوب بسيط وتناول فيها عناصر لحنية وإيقاعية شعبية تناولا فنيا فجاءت تحفا فنية صغيرة وأسماها: «للأطفال «For Children»، كما كتب أوسع أعماله انتشارا «الآللجرو الوحشي أو البدائي Allegro Barbaro» عام 1911 وهو الذي حقق له شهرة عريضة بأسلوبه الطرقي الحاد للبيانو وبموازينه المتغيرة بتدفق «موتوري» شائق، وبها رمونياته الخشنة [12] وربما كان هذا العمل مسئولا عن وصف تلك الفترة عنده أحيانا بالفترة «الحوشية». وفي عام 1912 كتب أربع مقطوعات للأوركسترا ثم خمس عشرة أغنية ريفية مجرية للبيانو عام 1917 ومتتابعة (سويت) للبيانو سنة 1916 «وارتجالات Improvisations» للبيانو سنة 20 وصوناتيتين للفيولينة والبيانو سنة 21, 1922 غلب فيهما طابع مجرى رابسودي وتناول فيهما الآلتين تناولا شديد التميز وبأسلوب تعبيري لعله تأثر بموسيقا شونبرج. ومن أحب مؤلفاته من هذه الفترة: «الرقصات الرومانية» [13] والترانسلفانية Transylvanian Dances للبيانو، والصوناتينة[14]، وهي من أنجح مؤلفاته القومية القائمة على ألحان فولكلورية رومانية شعبية تناولها بأسلوب سلس ممتع وبذوق رفيع. وفي آخر هذه المرحلة أنجز بارتوك سنة 1923 «متتابعة الرقص Dance Suite» للأوركسترا [15] وهي تمثل مرحلة أعمق،، من التشبع بالفولكلور والتفنن في تناوله بابتكار.

وفي عام 1926 كتب كونشيرتو البيانو الأول وصوناته البيانو وعملا آخر نراه أقرب لفكر المرحلة الثانية وهو متتابعة البيانو (Im Freien) (في الهواء الطلق).

غير أن أبرز مؤلفات هذه المرحلة هي أعماله المسرحية الثلاثة، التي نفرد لها بضع سطور لأهميتها الموسيقية والفنية في هذا القرن بعامة وبعدّها أعماله المسرحية الوحيدة للمسرح. وأولها «أوبرا» قصر الدوق ذي اللحية الزرقاء Duke Blue Beard's Castle وهي عمل يجمع بين صفات الأوبرا والأوراتوريو (بحكم الحركة المحدودة فيه). كتبه الشاعر بالاس Balasz فحوله

لدراما رمزية نفسية، تحتمل عديدا من التفسيرات، ويرجع النقاد أن بطلته جوديت ليست إلا رمزا للمجر [16]، وهي عمل تراجيدي، مثل أغلب الأوبرات «القومية» التي يولدها الشعور بالظلم والاضطهاد، وموسيقاها مكتوبة بأسلوب درامي شديد التماسك والتلوين، وهي تعد من أنجح الحلول في الأوبرا المعاصرة، لأن الغناء فيها جزء أصيل من النسيج الموسيقى [17]، وللموسيقا فيها دور بليغ يعوض عن نقص الحركة المسرحية. والعمل الثاني هو البالية الإيمائي (بانتومايم) «الأمير الخشبي The Wooden Prince» سنة 1916، أما عمله الثالث الكبير باليه «الحكيم الصيني العجيب The Wonderful Mandarin» سنة 1918، فقد أثار ضجة بقصته الشاذة والموقف الأخلاقي الذي تتخذه، فهي تعكس حالة الإحباط وخيبة الأمل التي سادت في كثير من الفنون الأوروبية بعد الحرب العالمية الأولى، وهو تيار تجلى في أعمال المدرسة التعبيرية Expressionist. وقد منعت الرقابة في المجر عرض هذا الباليه حتى عام 1946 [18]، وموسيقاه مع ذلك من أقوى ما كتب بارتوك، ومن أكثر مؤلفات هذه المرحلة تعبيرا عن ملامح أسلوبه التي بدأت تتبلور، ولكن المقاومة العنيفة التي لقيتها أعماله المسرحية، وخاصة هذا الباليه، أدت إلى عزوفه عن هذا المجال بعد ذلك.

والمرحلة الثانية 1926- 1937 وقد توقف إنتاجه فيها خلال أربع سنوات (من 1915)، استغرقته فيها أبحاث الموسيقا الشعبية وفيها اهتم بالتجريب الخصب في المستويات المتدرجة لتناولها، وهي الفترة التي كتب فيها بعضا من أعظم مؤلفاته مثل المجلدات الستة القيمة لمقطوعات البيانو المسماة «العالم الصغير Mikrokosmos» (والتي استغرقت من 1926- حتى 1973)، وهي تعد مرجعا معاصرا لأهم التجديدات المقامية والإيقاعية والهارمونية والكنترابنطية، ليس في موسيقا بارتوك فحسب، بل وموسيقا القرن العشرين بأكمله. وهي تعتمد إلى حد كبير على عناصر شعبية تناولها المؤلف بخيال بارع كما سنوضح فيما بعد، وفي هذه المرحلة أنجز الرباعيات الوترية الثالثة والرابعة والخامسة كما كتب 44 ثنائية لآلتي فيولينة، وكونشيرتو الكمان الثاني (1938) وكونشيرتو البيانو الثاني 1931 والذي يذكر بكونشرتات باخ)، وقرب ختامها أنجز أكبر وأهم أعماله وهو المسمى «موسيقا للوتريات وآلات الإيقاع والشلستا [19]-(Music for Strings, Percussion, & Ce lesta) سنة

1936 وهو قمة أعماله للآلات، حقق فيه سيطرة تامة على هذه المجموعة الطريفة من الآلات وتجلت فيها أنضج سمات أسلوبه وخاصة في النسيج البوليفوني والرنين الموسيقي الشائق غير المألوف. وفي عام 1937 كتب «الصوناتة لآلتي بيانو وآلات الإيقاع» (Sonata for two pianos & Percussion)[20]، وفتح فيها آفاقا جديدة للرنين الصوتي ومن أشهر مؤلفاته القومية عمله الكبير «الكانتاتة الدنيوية Cantata Profana» لأصوات الرجال المنفردة وكورال مزدوج وأوركسترا، كتبها على أسطورة شعبية مجرية ووفق فيها تماما في الكتابة الغنائية، منفردة أو كورالية، مع استلهامه للألحان المجرية ولكن بفن رفيع.

أما المرحلة الثالثة فتبدأ من 1937 وتمتد حتى وفاته سنة 1945 وهي مرحلة طمأنينة، استعادت فيها موسيقاه، شيئا من العذوبة التي افتقدتها بعض مؤلفات المرحلة الثانية، وأثرى موسيقاه فيها ذلك الاندماج التام لكل منجزاته السابقة بسيطرة مطلقة على لغته الموسيقية.

وأهم أعماله فيها «الديفرتمنتو Divertimento» (ترفيه) لأوركسترا وترى عام 1936، «والكونشيرتو للأوركسترا سنة 1943 والرباعية الوترية السادسة 1939، وكونشيرتو البيانو الثالث سنة 1943 والفيولينة الثاني سنة 1937 [21] وصوناته للفيولينة المنفردة سنة 1944، أما كونشيرتو الفيولا فقد توفى قبل إتمامه (وأكمله بعده سيرلي).

وتستند شهرة بارتوك المتزايدة لأعمال هذه المرحلة وبخاصة كونشيرتو الأوركسترا، وكونشيرتو البيانو الثالث والديفتمنتو، وهي نماذج رائعة لنضوج أسلوبه وأصالته وصفائه في هذه المرحلة الأخيرة.

بارتوك والموسيقا الشعبية:

أشرنا إلى أن بارتوك قد تأثر في شبابه المبكر، ككل معاصريه، بأسلافه الرومانسيين (والمتأخرين)، مثل ليست «وبرامز» و«رتشادر-شتراوس» (بالإضافة إلى غيرهم من قمم العصور السابقة)، وقد كتب مؤلفاته المبكرة بلغتهم الموسيقية مع اهتمام واضح بالملامح المجرية، مما أضفى على أعماله الأولى طابعا قوميا مألوفا قريب الشبه من قومية أواخر القرن الماضي، وهو ما يتجلى في قصيده السيمفوني كوشوت (وهو بطل مجرى قومي)،

ورابسودية البيانو الأولى، غير أنه توقف بعد ذلك عن الكتابة ومر بأزمة روحية، حيث افتقد الطريق، ولم يكن لديه جديد يقال [22].

وكانت المجر تمر في تلك الفترة بتيار عنيف من الوطنية يطالب بالتحرر والانفصال عن النمسا، وانعكس هذا على الثقافة بل وعلى الحياة اليومية حيث نادى الرأي العام بالتمسك بكل ما هو مجرى [23]. أما في الموسيقا فقد انتشرت أغاني مجرية، التف حولها المثقفون كبديل مجرى يساير ذلك التيار. غير أن تلك الأغاني لم تكن شعبية مجرية حقة، بل كانت نسخا محرّفة من الموسيقا الغربية تناولها «الغجر-Gyp sies » بطريقتهم المعسولة في التنميق، وأخضعوها لسلمهم المعروف، و هو سلم صغير (مينور) طبيعي، درجتاه الرابعة والسابعة مرفوعتان، وكان هذا النوع هو الذي تأثر به بارتوك في مستهل حياته، ولكنه اكتشف بعد قليل أنه لا يمثل الموسيقا المجرية الأصيلة.

بارتوك الإنسان ومبادئه:

وجدير بالذكر أن بارتوك بطبيعته إنسان جاد صادق عميق المشاعر، ولذلك كان شديد التفاني في إخلاصه لوطنه، وهو ما عبّر عنه في أحد خطاباته المبكرة قائلا: «أنني سأعمل طوال حياتي بكل ما أوتيت من قوة، وبكل الوسائل لما فيه خير بلادي المجر» وفى خطاب آخر لوالدته ناشدها فيه بإلحاح أن تحرص على التحدث باللغة المجرية في البيت [24]... فإذا أضفنا لذلك أن اعتداده الوطني جعله يرتدى الزي المجرى على المسرح في حفلات عزفه للبيانو، فإننا بذلك نستطيع أن ندرك عمق انتماء بارتوك الوطني، وإن كان قد تخلى عن الزي المجرى-في مرحلة تالية-وتسامت مشاعره القومية إلى مجالات أكثر رحابة وإنسانية، ولكن حياته ظلت سلسلة من الكفاح للوفاء بعهده الذي قطعه على نفسه.

وفى غمار هذه المشاعر الوطنية الجارفة اتجه بارتوك لموسيقا «الفلاحين» التي نشأ عليها في طفولته في مناطق متعددة، ليلتمس فيها المخرج من أزمته الروحية كمؤلف، وليحس فيها «بنبض المجر الحقيقي» فاطلع على المجموعات المنشورة من الأغاني الشعبية المجرية [25] ولكنها لم تشف غليله، وبدأ يسعى بنفسه لجمعها وتسجيلها لأول مرة في سنة 1904، وفى عام

1905 اطلع على دراسات كوداي [26] عن بناء الأغنية الشعبية المجرية فأخذ يعد نفسه للتعرف على طرق الجمع الميداني وعلى الفوتوغراف، الوسيلة الحديثة آنذاك، للتسجيل الصوتي ثم بدأت رحلاته المنظمة للجمع العلمي سنة 1906 وأذكت هذه البداية-في سلوفاكيا-حميته وحماسه للغوص في أعماق المجر، وظل لعدة سنوات يسافر في رحلات الجمع، إما وحده أو مع كوداي، تعاونه منحة مالية محدودة، وكان شديد الاهتمام بالأقليات الأثنولوجية التي تعيش في المجر وامتدت رحلاته لرومانيا [27] وسلوفاكيا وأوكرانيا ويوجوسلافيا وبلغاريا، وفى عام 1913 سافر للجزائر لتسجيل الموسيقا الشعبية لواحة بسكرة بها، ودعته تركيا سنة 1936 لتسجيل موسيقاها الشعبية [28]:

وهكذا تحول بارتوك الباحث الفولكلوري إلى عالم فولكلوري حقيقي، سحرته عمليات الجمع على الرغم من مشاقها وإحباطاتها، (وكان منذ صغره شغوفا بجمع الأحجار والفراشات)، وأيقظت فيه ملكات ما كانت لتظهر لولا إيمانه بهذا الهدف.

أسلوب بارتوك في جمع الموسيقا الشعبية وتدوينها:

كان بارتوك بطبيعته منطويا هادئا يصعب عليه أن يذيب الجليد، أو أن يصطنع الصداقات، ولكنه في تعامله مع الفلاحين كان يتبع أسلوبا آسرا رقيقا، يحقق معهم نتائج إيجابية في الجمع الموسيقى. وقد عاونه في عمله حرصه على تعلم لغات المناطق التي يجمع موسيقاها، تقديرا منه لأهمية التواصل الإنساني مع الفلاحين، ولأهمية الفهم الصحيح لنصوص الأغاني التي يجمعها، ولو فهما لغويا عاما صحيحا، ومع ذلك فقد كان يحرص على عرض نتائج رحلاته على أشخاص متخصصين من أبناء البلد نفسه للمراجعة اللغوية، ولإيضاح ظلال المعاني التي يمكن أن تخفى على غيرهم.

وفى إحدى مقالاته كتب رأيه حول الصفات التي يجب توافرها في جامعي الغناء الشعبي والتي رأينا أن نوردها هنا، موجزة، لطرافتها وأهميتها: «يجب أن يكون جامع الموسيقا الشعبية موسوعي المعارف فلا بد له أن يلم بعلم الصوتيات لكي يلاحظ أدق ظلال اللهجات، وأن يكون على علم بالفولكلور لكي يدرك العلاقة بين الفولكلور الموسيقى والعادات والتقاليد

الشعبية، ويجب أن يكون عالما في الاجتماع Sociologist لكي يلاحظ ما يطرأ على مجتمع القرية من تغييرات تنعكس على الموسيقا، وعليه بعد ذلك كله أن يستخدم معارفه التاريخية الخاصة بكل مجتمع، إذا أراد أن يعقد المقارنات بين موسيقات شعبية، ولابد له من معرفة باللغات الأجنبية، ولكن لابد قبل كل شيء أن يكون موسيقيا ذا أذن حساسة» واختتم قائلا:

«إن جامع الموسيقا الشعبية الذي تتوافر له كل تلك الصفات لما يظهر بعد، ولعله لن يظهر أبدا..» ولكنه هو نفسه كان يقارب هذا النموذج المثالي.

وكان ينصح بأن يتولى هذا العمل «فريق» متكامل من اثنين، على الأقل، من المتخصصين، أحدهما «عالم لغة» والآخر عالم موسيقى (موزيكولوجي). وعلى ذكر اللغات فقد درس بارتوك اللغات الرومانية والسلافية والصربوكرواتيه [29] والتركية والروسية، ليعد نفسه لجمع الأغاني الشعبية من هذه المناطق، مدللا بهذا على أهمية التواصل بين باحث الفولكلور «والفلاحين» الذين يجمع منهم مادته، وعلى المنطلق العلمي الجاد لعمله الفولكلوري.

التدوين:

أما تدوينه للأغاني في مجموعاته المختلفة، فقد كان يقوم على مراحل ثلاث [30]: فكان أولا يكتبها بشكل عام دون تفاصيل دقيقة، ثم يراجعها مستعينا بالتسجيلات الصوتية، ليضيف الحليات والانعطافات اللحنية المختلفة في الأداء، وفى المرحلة الأخيرة-حين كلفته أكاديمية العلوم المجرية بإعداد المجموعة الكبيرة من الأغاني الشعبية للنشر-كان يعود لمراجعة تدويناته لمزيد من التفاصيل الدقيقة، لكي يأتي التدوين أمينا على أساليب الأداء. وقد ابتكر بارتوك عددا من العلامات والرموز الخاصة بتحديد الطبقة الصوتية بأقصى ما أمكن للأذن البشرية أن تتوصل إليه من دقة، دون الاستعانة بالأجهزة العديدة التي استحدثت في البحث الإثنوموزيكولوجي بعد ذلك، وهكذا وضع هذا الفنان العظيم أسسا منهجية دقيقة لبحثه الفولكلوري، وخاصة في التصنيف، لازالت من الركائز الهامة في هذا الميدان.

ومع الاعتراف الكامل بقيمة عمله العلمي في مجال كان ما يزال في

بداياته، فلا بد هنا أن نشير إلى أن البحوث التالية لبارتوك قد ناقضت بعض النتائج التي توصل إليها ونشرها، أو أنها قد استكملت ما توصل إليه من أحكام، فمن الحالات البارزة هنا مثلا حماسه البالغ للإيقاعات المركبة «غير المنطقية Irrational» للموسيقا البلغارية الشعبية، وهى إيقاعات عرجاء (أحادية) أو ذات موازين متغيرة، فقد اعتبرها بارتوك سمة فريدة مميزة لموسيقا بلغاريا، بينما دلت الدراسات الأحدث على أن هذا النوع من الإيقاعات ليس وقفا على بلغاريا، فهو واسع الانتشار في البلقان حيث يميز الموسيقا اليونانية والألبانية [31] كما أنه معروف في الموسيقا الشعبية التركية والأرمنية والهندية، ونضيف كذلك أنه من السمات المميزة لأغاني الغوص والصيد في منطقة الخليج (في الكويت والبحرين)، كما أنه منتشر في مناطق أخرى في بلادنا منها النوبة وغيرها.

وكذلك خرج بارتوك، من لقائه الوحيد والمحدود، مع الموسيقا العربية الشعبية من واحة بسكرة عام 1913 بتعميم الحكم على «الموسيقا الشعبية العربية»: بأنها موسيقا بدائية [32] تستمد تشويقها من التأثير المحموم الناتج عن تكرار نماذج لحنية قصيرة، ومن إيقاعاتها المركبة والمزدوجة». وقد أثارت تلك الصفات خياله الفني فاستخدمها في بعض مؤلفاته. هذا ولازالت سمات الموسيقات الشعبية العربية موضع دراسة وبحث ولم يتم التوصل لتحديد مميزاتها بشكل علمي شامل حتى الآن، ولعل في حماسه للتعرف عليها ورغبته في تحليلها وتنميطها ما يفتقر حكمه المتعجل، على أساس تجربة وحيدة، في منطقة ليست ممثلة للموسيقات الشعبية العربية على إطلاقها.

ولا نختتم هذا العرض الموجز لعمل بارتوك الفولكلوري، دون إشارة لزيارته لمصر سنة 1932، تلبية لدعوتها له لحضور مؤتمر القاهرة الموسيقي الدولي الأول، والذي تولى بارتوك فيه رئاسة لجنة التسجيل، ولا شك أن اتصاله في ذلك المؤتمر بالموسيقات الشعبية العربية واطلاعه على كل تلك الفرق الفنية من أنحاء العالم العربي، قد هيأ له خبرة أفضل وأوسع بالموسيقا العربية فنية وشعبية.

ما الذي اكتشفه بارتوك الفنان في الموسيقات الشعبية؟:

ليس هناك ما هو أبلغ من كلماته هو في شرح قيمة اكتشافاته الموسيقية

في بحثه الفولكلوري: «حصلت في الرابعة والعشرين في مرحلة الدفع والتوتر -(and Stress-Storm)على منحة مكّنتني من تحقيق رغبتي المسيطرة في استكشاف المجر (موسيقا)، وذهبت من قرية لأخرى، فسمعت لأول مرة موسيقا بلادي الحقيقية، وكان هذا هو الحافز الفني الذي كنت بحاجة إليه عندما سمعت الألحان الشعبية الخماسية Pentatonic الرائعة التي ترجع لقرون ماضية» وفى مجال آخر من ترجمته الذاتية كتب يقول: «كانت دراسة هذه الموسيقا الريفية حاسمة التأثير عليّ، فقد كشفت لي عن إمكانية التحرر الكامل من سيطرة نظام السُلّين الكبير (ماجور) والصغير (مينور) فغالبية ألحان هذا الذخر القيم، تقوم على المقامات الكنسية واليونانية القديمة ومقامات أكثر بدائية أهمها المقام الخماسي، كما أنها تتميز بإيقاعاتها الحرة الشديدة التنوع، وموازينها المتغيرة سواء في الأداء المسترسل والشبيه بالكلام والمعروف باسم «Parlando Rubato» أو الأداء المحدد الإيقاع المسمى «Tempo Giusto».

وقد كان الدافع الأول لبارتوك وكوداي من رحلات جمع الأغاني الشعبية دافعا فنيا بحتا، فقد كانا يبحثان عن الملامح المجرية الأصيلة، لكي يقيما عليها أسلوبا مجريا صادقا في مؤلفاتهما. وقد خرج بارتوك من عمله الفولكلوري بحقائق وملاحظات وثيقة الصلة بتكوين أسلوبه نوجزها هنا لما تلقيه من أضواء على جوهر ذلك الأسلوب:

أولا: الارتباط الوثيق بين نبرات اللغة المجرية والبناء الإيقاعي لألحان الأغاني الشعبية، من الملامح الشهيرة «السنكوب» المكون من وحدة إيقاعية قصيرة تليها وحدة تبلغ ثلاثة أضعاف قيمتها الزمنية[33] ويناظرها في اللغة المجرية الضغط على المقطع الأول للكلمة.

ثانيا: أن الأغاني المجرية تتراوح في طابع أدائها بين قطبين متقابلين أحدهما منساب الإيقاع أشبه بالإلقاء، ويوحي بطابع الارتجال وهو المسمى «بارلاندو هذا «النموذج» الإيقاعي معروف في الموسيقا الاسكتلندية أيضا باسم Scotch Snap. رو باتو Parlando Rubato» وثانيهما يلتزم بإيقاع محدد، ويعرف باسم تمبوجوستو (الزمن المحدد) [34] وهو غالبا مرتبط بالرقص. وفي أعمال بارتوك استخدام مبتكر لهذين الطابعين في رباعياته الوترية وكونشيرتو البيانو الثالث [35] وموسيقا للوتريات والإيقاع والشلستا»، وفي

عدد من مقطوعات البيانو ضمن مجموعة «مكروكوزموس»، وغيرها.

ثالثا: إن لتركيب العبارات الموسيقية للأغاني الشعبية منطقا بنائيا خاصا، قد تختلف بعض تفاصيله، ولكنه يدور في إطار رباعي، وقد استمد بارتوك بعض ملامح البناء الموسيقي المتماسك في موسيقاه من دراسته المتعمقة لتكوين العبارات الشعبية والعلاقات الداخلية التي تنتظمها.

رابعا: أشرنا إلى ملاحظات بارتوك على الموسيقا الشعبية العربية كما جمعها من واحة بسكرة، وقد اهتم فيها ببعد الثالثة الوسيطة [36] الواقع بين الثالثة الكبيرة والصغيرة، والمعروف في موسيقانا العربية (تجاوزا) «بثلاثة أرباع التون»، ومن هذا البعد المميز استمد بارتوك سمة هارمونية خاصة نتناولها عند عرضنا لأسلوبه الهارموني.

أسلوب بارتوك:

إن بارتوك بلا شك أعظم المؤلفين القوميين في هذا القرن، في عمق استلهامه للموسيقا الشعبية واتصال ارتباطه الموسيقي بها طوال حياته الإبداعية، وهو من أنجح المؤلفين المعاصرين في تدرجه من منطلق قومي، كان في أول الأمر شبيها بقومية القرن الماضي-ثم في تطوره-عبر رحلة موسيقية وروحية ضخمة-إلى أسلوب ذاتي رفيع، شديد التميز، أضاف إلى لغة الموسيقا المعاصرة إضافات تاريخية.

وأجل إنجاز حققه بارتوك، هو توفيقه في صهر عناصر الموسيقا الشعبية لأواسط أوربا، مع العناصر الفنية للموسيقا الأوروبية ومن هذا الاندماج التام لعالمين موسيقين مختلفين، خرج بارتوك بأسلوب موسيقي شخصي، سداه ولحمته ومحصلته النهائية، جماليا وروحيا، من إبداعه الذاتي.

المحاور الثلاثة لأسلوبه:

ويمكن القول بان أسلوبه يقوم على محاور ثلاثة: الموسيقا الفنية الأوروبية بكل عصورها، والموسيقات الشعبية-التي تناولها بمستويات متدرجة، نفصلها فيما بعد-وثالث هذه المحاور وأهمها طبيعته الابتكارية وعقليته الموسيقية الهندسية الجبارة، والتي أخضعت ثراء كل تلك العناصر لتعبيره الشخصي، فتعامل معها جميعا بأصالة واقتدار لا يتهيآن إلا للعبقريات النادرة.

وقد رأينا قبل تناول تفاصيل أسلوبه أن نشير على القارئ العربي بأعمال من موسيقاه نفتح أمامه آفاق التذوق والفهم لموسيقا هذا الفنان العظيم.

دعوة للتعارف مع عالم بارتوك:

إن المستمع العربي الذي لم تتح له الألفة الكافية مع موسيقا بارتوك، يحتاج لتعرف خاص (متدرج) مع عالمه الموسيقى الرحيب، مع اختيار دقيق للأعمال التي يبدأ بها هذا التعارف حتى لا تصدمه في البداية بعض أعماله، برنينها الطرقي العنيف، أو بزهدها اللحني، حيث لا تبرز الألحان فيها بالمعنى المألوف، أو بتوترها الإيقاعي، البعيد تماما عن الرتابة المعتادة، ولكن المزيد من الألفة مع موسيقاه الميسّرة، سيضيء أمام المستمع عالم بارتوك الفريد، بألوانه الموسيقية الساحرة ونسيجه الدسم المتشابك، وبنائه الشديد الإحكام وإيقاعاته المتدفقة المثيرة.

وأيسر ما يمكن البدء به هو «الرقصات الرومانية للوتريات» [(37)] فهي تقدم صورة سلسلة محببة من تناوله لألحان شعبية رومانية متباينة الطابع، صاغها فنيا بأسلوب أمين مرهف جذاب.

وتعد رابسوديتا الفيولينة والبيانو من النماذج الميسرة لموسيقاه ففيهما ملامح مألوفة من الموسيقا الشعبية المجرية، تسامى بها بارتوك فنيا بشكل مبسط ولكنه مبتكر تماما، ومقطوعات البيانو «للأطفال» حافلة بلمسات جميلة مشوقة تصلح لاستكشاف عالم بارتوك الرنيني وكذلك عمله الكبير المسمى «مكروكوزموس» للبيانو فهو يقدم بمستوى أعلى من التعامل مع العناصر الشعبية، إيقاعية ولحنية، وهارمونية [(38)]، تعتبر مدخلا لموسيقا القرن العشرين عامة.

ولا ننسى عمله الشهير «الآللجرو الوحشي» للبيانو ففيه تركيز للقسمات المميزة للموسيقا المعاصرة بأسلوبه الطرقي Percussive العنيف، وهارمونياته الحريفة وإيقاعاته «الموتورية» الدفاقة، ونرشح للمستمع بعد ذلك «الديفرتمنتو» للوتريات وكونشيرتو الأوركسترا (ثم «موسيقا للوتريات والإيقاع والشلستا وكونشيرتو البيانو الثالث)، فبالتعرف عليها والألفة معها يحقق المستمع رحلة سماعية مثيرة، يرتاد فيها آفاق هذا العالم الموسيقى الباهر. وإذا كان من الذين فتح الله لهم أسرار فن موسيقا الحجرة المرهف، فانه

سيجد في رباعيات بارتوك الستة متعة موسيقية وفكرية رفيعة.

وبعد هذا التعارف المبدئي على عالم بارتوك الموسيقي فإننا نمضي لعرض مكونات أسلوبه بشيء من التفصيل.

باخ وبيتهوفن وديبوسي

كتب بارتوك في مجال تقييم دور ديبوسي: لقد أعاد ديبوسي للموسيقيين الإحساس بقيمة الهارمونية، فهو لا يقل أهمية عن بيتهوفن الذي كشف لنا أسس «التفاعل» في البناء الموسيقي، ولا عن باخ الذي علمَنَا الكتابة الكنترابنطية بأرفع مستوياتها»...

وكثيرا ما سألت نفسي: هل يمكن التوصل لخلق أسلوب حيوي معاصر، تندمج فيه منجزات هؤلاء العباقرة الثلاثة [39]؟».

وبجانب طموحه لإدماج هارمونيات ديبوسي «الانطباعية» وبناء (فورم) بيتهوفن الراسخ، وكنترابنطية باخ، كان بارتوك على معرفة عميقة بموسيقا عصر الباروك، اكتسبها بتحقيقه ونشره لمؤلفات كوبران وسكارلاتي وفريسكو بالدي، كما اجتذبته في شبابه المبكر موسيقار. شتراوس [40] وبرامز، وهو فوق هذا منفتح على أقصى المنجزات التكنيكية لعصره، قادر على تسخيرها لتعبيره الذاتي عن تجاربه النفسية الداخلية.

بهذا الأفق الفني الرحيب، أقبل بارتوك على دراسة الموسيقا الشعبية، ليلتمس فيها جوهرا يضيء كتاباته ويجعلها أوثق تعبيرا عن روح المجر الحقيقية، كما تكشفت له خلال بحوثه الطويلة، هو وكوداي، في هذا المجال.

أما المحور الثاني لأسلوبه، وهو الموسيقا الشعبية، فقد كان لبارتوك في تناوله مستويات ثلاثة أصبحت من أسس الموسيقا القومية في هذا القرن.

مستويات تناول الموسيقا الشعبية: وهذه المستويات الثلاثة في التعامل مع عناصر الفولكلور لا تتدرج وفق تسلسل زمني متصل، بل نراه يستخدمها في مراحل إنتاجه المختلفة، تبعا لطبيعة كل عمل موسيقي على حدة.

بدأ بارتوك بأبسطها وهو «إعداد Arrangement» ألحان شعبية أصيلة، بإضافة هارمونيات [41] ملائمة وكتابتها بأسلوب بيانستي مناسب وفى هذا المستوى الأول نجده يحتفظ بالخط اللحني أو يعد له قليلا، وربما أضاف إليه مقدمة قصيرة (مستوحاة منه) وختاما، وحتى في هذا المستوى البسيط

من الأعداد تجلى ذوقه الموسيقي الرفيع فجاءت تلك الأعمال «قطعا فنية» لها قيمتها، ومن أمثلة ذلك مجموعته الشهيرة للبيانو «للأطفال» أو الصوناتينة (1915) أو «عشرين أغنية شعبية مجرية للكورال» (1929) [42] أو الرقصات الرومانية وما إليها.

وعلى مستوى أعلى كان بارتوك يتخذ من اللحن الشعبي مجرد ركيزة للابتكار والتنويع بكل الوسائل الفنية المعروفة للمؤلفين مثل: تفتيت اللحن وإعادة تنظيم خلاياه، أو استنباط نماذج جديدة على أساسها، ووسائل الانقلاب Inversion، والتناول الخلفي الراجع Retrograde، وغير ذلك من أساليب التحوير-Per mutation، التي تتطلب قدرا كبيرا من الخيال الموسيقي، بجانب الصنعة الفنية. وهذا المستوى الثاني، هو السائد في أغلب أعماله، وفيه يكاد يتوارى اللحن الشعبي وراء ابتكار المؤلف. وأمثلته عديدة نشير منها إلى الرباعيات الوترية التي يظهر العنصر الشعبي فيها جميعا ولكن بصور متسامية جدا [43] وإن لم تكن شديدة الوضوح، وفي صونانتي الفيولينة والبيانو (22/ 1921) والكانتاته الدنيوية، وأوبرا «قصر ذي اللحية الزرقاء» وكونشيرتو البيانو الثالث وكونشيرتو الفيولينه، والحركات الأخيرة من: كونشيرتو الأوركسترا، وعمله الكبير: «موسيقا للوتريات والإيقاع والشلستا»، ثم في أغلب مقطوعات «مكروكوزموس [44]» للبيانو التي تقدم نماذج قيمة للمستويين الأول والثاني، مثل المقطوعات الستة «في إيقاعات بلغارية» المجلد السادس «وتآلفات في المقام الليدي»Lydian «والريفية» (باستورال) أو المقطوعتان 79، 80 في المجلد الثالث [45] وغير ذلك. وجدير بالذكر أن كل الأفانين التكنيكية التي حشدها بارتوك في تناوله للفولكلور على هذا المستوى الثاني، لم تطغ للحظة واحدة على القيمة الموسيقية التعبيرية والتلقائية الملفتة في أعماله، التي توارى فيها الفولكلور لحد كبير خلف ابتكاره.

أما المستوى الثالث، وهو أرفع مراحل استلهام الفولكلور، فيتمثل في ابتكار أفكار موسيقية جديدة تماما، ولكنها تحمل ملامح الموسيقا الشعبية، حتى يخيل للمستمع أنها ألحان شعبية أصيلة، ويطلق بارتوك على هذا المستوى اسم «الفولكلور المتخيل Imaginary Folk Song» وهو مستوى لم يتحقق له إلا بعد تغلغل الفولكلور في صميم فكره الموسيقي، حتى أصبح جزءا

أصيلا منه. ومن أمثلة هذا المستوى بالية «الحكيم الصيني العجيب» سنة 1919 والرباعية الوترية الثانية وغيرها. غير أن هناك أعمالا كثيرة هامة اجتمع فيها المستويان الثاني والثالث معا، فبعض مادتها مأخوذ عن الفولكلور بتوسع وتفنن، وبعضها الآخر من ابتكار المؤلف، وإن بدا وكأنه شعبي أصيل، وذلك مثل «متتابعة الرقص» سنة 1923 وكونشيرتو الأوركسترا (1944) والحركات الثلاث الأولى من «موسيقا الوتريات والإيقاع والشلستا» وغيرها. وهذا دليل قاطع على مدى تغلغل الموسيقا الشعبية في إبداعه، وعلى اتساع خياله الذي أبى أن يلتزم بحدود المادة الشعبية، فقاده للابتكار، على نسق الفولكلور وبروحه وطابعه.

انصهار لحضارتين موسيقيَتين:

لكي ندرك البعد التاريخي والفني للاندماج الذي توصل إليه بارتوك بين الموسيقا الفنية والشعبية في أسلوبه، فإن علينا أن نمعن النظر في طبيعة الموسيقات الشعبية التي تشرّبها وتمثلها في موسيقاه، فهي ليست موسيقات أوروبية غربية نابعة من نفس الحضارة التي أنتجت الموسيقا الفنية الأوربية، بل هي على العكس، موسيقات يغلب عليها طابع شرقي واضح، إذ ترك الغزو التركي للمجر والبلقان، آثاره الملحوظة على موسيقاهما الشعبية، في أبعاد مقاماتها، مثل البعد الوسيط [46] (المسمى تجاوزا ثلاثة أرباع الصوت) وفي إيقاعاتها المركبة والعرجاء Irregular وآلاتها الشعبية وأسلوب الأداء المزخرف وعلى الرغم من هذا الطابع الشرقي فقد استطاع بارتوك أن يحقق انصهارا فذا لحضارة موسيقية ذات جذور شرقية، مع حضارة موسيقية أوروبية غربية محض، ولم تقتصر حدود هذا الاندماج البارع على المؤلفات القصيرة أو ذات الطابع المسترسل (الرابسودي)، بل امتدت بنفس النجاح، إلى أنواع من المؤلفات الغربية عميقة الارتباط بروح الموسيقا الفنية الأوربية كالرباعيات الوترية.

الألحان والمقامات والتونالية:

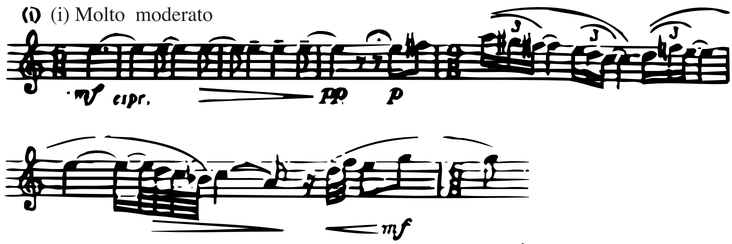
على الرغم من مظهر الجرأة والحداثة الذي يميز موسيقا بارتوك- فإنها أساسا موسيقا تونالية، تحتفظ بالمحور التونالي Tonal Centre السائد

في الموسيقا الأوربية طوال قرون ثلاثة مضت [47]، ولكن المحور التونالي، عنده ليس بالوضوح المألوف، فهو وسع حدود التونالية «حتى شملت الكروماتية Chromaticism التي تعامل معها بحرية جديدة، استمدها كذلك من دراسته للموسيقا الشعبية كما كتب في ترجمته الذاتية: «لقد اتضح لي أن أقيم جزء في هذا الذخر، ألحانه القائمة على المقامات الكنسية واليونانية القديمة والسلالم الأكثر بدائية كالسلم الخماسي Pentotonic، مما أكدّ لي أن تلك المقامات-التي اندثرت من موسيقانا الفنية-لم تفقد حيويتها بأية حال، وأن تطبيقها يولدّ تراكيب هارمونية جديدة، وبهذا المفهوم الموسع للسلم الدياتوني يمكن التحرر كلية من تحجّر نظام السُلمين الكبير والصغير، والتوصل إلى تناول متحرر لكل نوتة من النوتات الإثنى عشر لنظامنا الكروماتي [48]،[49].

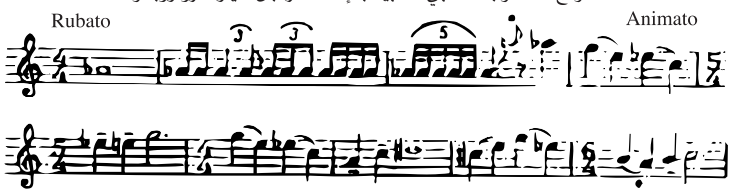
وألحان بارتوك غالبا مقامية Modal، تعتمد على المقامات المشار إليها، وإن كان قد تناول المقامية والدياتونية والكروماتية بحرية كبيرة. وهناك بعد مميز يلعب دورا بارزا في ألحانه (وهارمونياته) وهو بعد الرابعة الزائدة Tritone [50]، وهو أحد آيات تأثره بالموسيقات الشعبية ومقاماتها.

والطريف في بارتوك، رغم المظهر الوعر لبعض أعماله (عند أول استماع لها، أنه أساسا مُبتكر للألحان Melodist، ولعله من القلائل الذين تميزوا في هذا المجال في قرننا، ولكن ألحانه غالبا محدودة النطاق، لا تسير في أقواس عريضة (كما في القرن الماضي)، وهو كثيرا ما يبنى حركات كاملة على نماذج لحنيه (وإيقاعية) قصيرة، لا تعدو بضع نغمات، ويكررها تكرارا مثيرا ملحّا (كما في استهلال الحركة الأخيرة لمتتابعة الرقص) وذلك التكرار المحموم من السمات البدائية الشعبية، التي أدمجها في أسلوبه بتأثير مشوق. والكثير من ألحانه، من جانب آخر، مستلهم من أسلوب الأداء الشعبي- والذي يبرز فيه بعدُ الثالثة الهابطة، (ومن الأمثلة الناجحة لهذا الاستلهام الحركة الأولى لصوناته الفيولينه رقم [51] وحركة المارش من الرباعية السادسة).
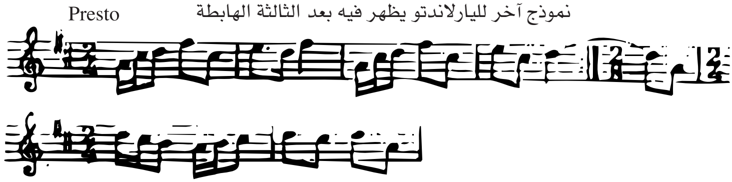
أما في مجال الإيقاع فإن بارتوك بلا شك من أعظم المجددين في هذا القرن، وتجديداته تشهد بالقيم الفنية الكامنة في الموسيقات الشعبية حينما يتناولها فنان عبقري مثله. وقد كتب في ترجمته الذاتية: «إن هناك ثراء



نموذج للأسلوب الشعبي الشبيه بالإلقاء المرتجل « يارلانرو روباتو »



نموذج آخر لليارلاندتو يظهر فيه بعد الثالثة الهابطة



نموذج لأسلوب الأداء الشعبي المحدد للإيقاع تميو جوستو

إيقاعيا هائلا في الموسيقا الشعبية، في الموازين المتغيرة، وفي أسلوب الأداء المتحرر الإيقاع (بارلاندو روباتو) والنوع الآخر المقابل له والذي يلتزم بإيقاع محدد (تمبوجوستو) (52) وهذا الثراء هو الذي حرر موسيقا بارتوك من الإقتار والجمود الإيقاعي، (والمعتمد كلية على ضغط خط المازورة) الذي عانت منه الموسيقا الفنية طويلا، فالإيقاع عنده يتميز بتدفق حيوي، حققه بارتوك بوسائل شتى كتغيير الموازين مرارا داخل القطعة الواحدة، بما يلغى الميزان الأساسي الذي تعود المؤلفون كتابته في مطلعها، والمظهر المرئي لمدوناته غالبا ما يختلف عن المسموع، فالموازين التي تتغير أحيانا من مازورة لأخرى بشكل غير مألوف، هي ذاتها التي تخلق التدفق الإيقاعي السلس، المتحرر من الضغوط (Accents) المنتظمة التكرار. ومن وسائله الأخرى الإيقاعات المتعارضة Cross Rhythms والمركبة Poly-rhythms والسنكوب (قلقلة الضغوط) والإيقاعات الأحادية العرجاء، التي اتخذها من المنابع

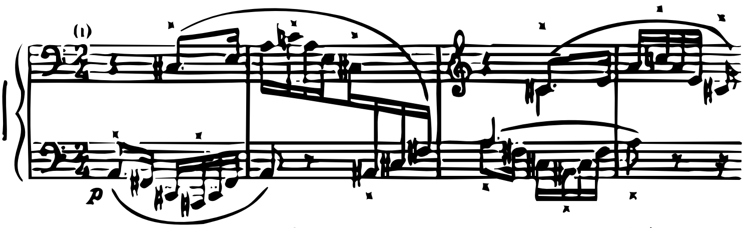
الشعبية وبخاصة البلغارية. وتقسيمه الداخلي للوحدات الإيقاعية جديد تماما وبعيد عن السيمترية، فهو أحيانا يقسم المجموعة البسيطة ذات الثماني وحدات إلى 2+ 3+ 3 أو 3+ 2+ 3 الخ، وهو يطبق نفس المبدأ كذلك على الموازين العرجاء (مثل تقسيم ميزان 13/ 8 إلى 8+5) [53] وأمثلة هذه التجديدات الكبرى لا حصر لها في أعماله، من الرابسوديات المبكرة إلى مقطوعات مكروكوزموس (المقطوعات الستة في إيقاعات بلغارية)، إلى الرباعيات الوترية، وموسيقا «الوتريات والإيقاع والشلستا» «وكونشيرتو الأوركسترا» وغيرها.

ومن ثراء هذه الملامح الإيقاعية الجديدة اكتسبت موسيقاه كثيرا من حيويتها ومعاصرتها، ولا خلاف حول دوره الجوهري هو وسترانفسكي، في إثراء الإيقاع في موسيقا القرن العشرين وتطويره.

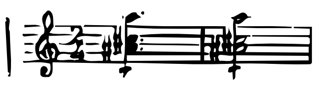
أما تكثيفه لألحانه رأسيا بالهارمونية، وأفقيا بالكنترابنط، فهو من أكثر ملامح أسلوبه جرأة وطرافة، فبعد البدايات «الرومانسية المتأخرة»، والنزعات الانطباعية المتأثرة بديبوسي، نراه قد تجاوز هذا تماما إلى سيطرة كاملة على كل الوسائل المتاحة في هذا القرن (وما قبله)، فهو قد جمع بين الدياتونية والكروماتية واستخدم ازدواج المقامات [54] (البيتونالية)، وتعددها (البوليتونالية) أحيانا، كما استخدم «عناقيد الأصوات Clusters Tone[55]» (وهى مجموعات متشابكة النغمات لا تحكمها علاقات توافقية مثل الهارمونية) والتنافر Dissonance عنصر حيوي في تراكيبه الهارمونية، (مثل كل معاصريه) وتبرز فيه أبعاد الثمانيات والسابعات [56] والتريتون، وبصفة عامة فانه يبنى تكثيفه الهارموني أو الكنترابنطي على نفس الأبعاد اللحنية التي تميز المسار الأفقي لمقامات الموسيقا الشعبية كما يستخدم باص الأرضية» الأوستيناتو بكثرة.

ولقد كانت المرحلة الأولى فترة للاستكشاف الهارموني، أما المرحلتان التاليتان فقد غلب فيهما التشابك الكنترابنطي الخطى Linear، الناتج عن ميلودية «أسلوبه، التي أشرنا إليها قبلا. وتحتل البوليفونية الخطية مكانا مرموقا في مؤلفاته الكبرى، في المرحلة الثانية-وبخاصة موسيقا الوتريات والإيقاع والشلستا» [57]-وإن امتدت لأعمال المرحلة الثالثة أيضا، فهي من وسائل تعبيره المفضلة، والهارمونية عنده وسيلة تلوين، وان اتخذت البوليفونية

كذلك مسالك تلوينية (كالحركة الثالثة من موسيقا الوتريات). ومن أطرف ما اكتسبه بارتوك من احتكاكه بالموسيقات الشعبية اهتمامه بأرباع الأصوات، التي ظهرت في بعض أعماله بصور مختلفة، (منها كونشيرتو الفيولينه الثاني) ومحاولته الإيحاء بتأثير الثالثة «الوسيطة» (الواقعة بين الثالثتين الكبيرة والصغيرة [58])، كما في الموسيقات البلقانية والعربية، وقد حقق ذلك الإيحاء بطريقتين [59] أولاها الجمع بين ثالثة كبيرة وأخرى صغيرة معافى تآلف واحد [60]، والثانية بتقسيم الثالثتين بين سطور النسيج الموسيقى، فيكتب سطرا منه في المقام الكبير (بثالثته الكبيرة) ويسانده في الوقت نفسه سطر آخر في المقام الصغير (ذي الثالثة الصغيرة)، مما قاده إلى ازدواج المقامات [61]. وبصفة عامة فإن تصرفاته الهارمونية والتونالية لا تفهم بسهولة في ضوء القواعد التقليدية.



طريقة بارتوك في الايماء ببعد الثالثة الوسيطة : البينزنالية الناتجة عن كتابة سطر في المقام الكبير وآخر في المقام الصغير (كما في رقم 59 ميكروكروزموس)



الطريقة الثانية التي تدمج الثالثتين الكبيرة و الصغيرة معا في تآلف واحد (كما في رقم 143 ميكروكروزموس)

وكثيرا ما يشبّه النقاد بارتوك ببيتهوفن في السيطرة البنائية في صياغة أعماله، وفى قدرته على بناء القمم الموسيقية الشاهقة، بما يقترب من وسائل بيتهوفن الشهيرة في التفاعل المحكم [62]، إلا أنه قد أضاف لهذا كله عناصر شخصية، استمدها من الموسيقات الشعبية وارتفع بمبادئها إلى مستويات فنية رفيعة. وأهم تلك العناصر بناؤه لأعماله على أساس «نموذج

مبدئي»Ur-Motif أو «خلية أساسيه Germ-cell» عنها يتولد العمل الموسيقى كله، حيث يتناولها في تباديل وتوافيق عديدة، مستنبطا منها نسخا متنوعة، دائمة التجدد، بما يخلق علاقات داخلية متشابكة ومحكمة، دون أن تكتل تعبيره الموسيقى. والعلاقات الداخلية الوثيقة ليست قاصرة عنده على العلاقات بين الأفكار الموسيقية داخل الحركة الواحدة بل تتجاوزها إلى علاقات متشابكة بين حركات العمل كله، وفى رباعياته الوترية أمثله فريدة للتماسك البنائي الداخلي، نشير منها إلى الرباعية الرابعة التي تتألف من خمس حركات كتبها بما يسمى «صيغة القوس Arch Form» [63] التي نلخصها فيما يلي:

الحركة الأولى	الحركة الثانية	الحركة الثالثة	الحركة الرابعة	الحركةالخامسة
أ	ب	ج	ب	أ
سريعة	بسرعة قصوى	معتدلة البطيء	معتدلة السرعة	سريعة جدا
Allegro	Prestissimo	Troppo Intop	Allegretto	Allegro molto

والحركتان الأولى والخامسة تتقابلان في طابعهما ومادتهما الموسيقية (القائمة على نموذج من ستة نغمات [64]) مع الحركتين الرابعة والخامسة- بينما تستقل الحركة الثالثة الوسطى جـ، بمادة موسيقية جديدة وبجو نفسي متباين وهكذا فان الحركتين الأولى والثانية تنعكسان مثل صورة «المرآة»، في الحركتين الرابعة والخامسة [65]، وبهذا القوس البنائي الضخم استطاع بارتوك تحقيق علاقات داخلية شديدة التماسك في كثير من أعماله الكبيرة المتعددة الحركات، مثل الرباعية الوترية الخامسة وغيرها. وقد شغلت فكرة «النموذج البنائي الأساسي» أو الخلية «حيزا حيويا في فكره البنائي في كل مؤلفاته، من أبسطها وأصغرها إلى أكبرها وأعقدها، وسواء كانت أعمالا في صيغة الصوناته المتعددة الحركات، أو مجموعة تنويعات أو فوجه. والواقع أن البناء في موسيقاه يتطلب مئات الصفحات لتوفية حقه من البحث. وهناك نظريات عديدة حوله [66] ولكننا نكتفي هنا بالإشارة إلى القيمة الباقية لمبادئ التوحد القصوى، والتماسك البنائي، التي أدخلها

إلى أساليب الموسيقا الفنية المعاصرة وأخذها عنه المؤلفون من بعده، ونكتفي كذلك بالإشارة إلى أن كل هذه السيطرة العقلانية على الصنعة الموسيقية، لم تطغ للحظة واحدة على تلقائية التعبير الروحي لموسيقاه.

وأخيرا فإن التلوين عنده نابع عن شاعرية وحس مرهف وقدرة فذة على ابتكار لمسات تلوينية باهرة، تتجلى في كتاباته للوتريات، فهو قد أنطقها بألوان صوتية جديدة طريفة منها عزف البتسكاتو Pizzicato بنبر حاد Snap ليرتد الوتر بقوة محدثا صوتا طرقيا على الرقبة، ومنها النقر على الصندوق الخشبي للآلة. كما نراه يستغل التلوينات المعروفة في العزف الوتري بتفنن كبير، مثل الانزلاق (الجليساندو) أو تقليد صوت الناي (فَلَوِّتاتُو)، وذلك الرنين الأثيري للوتريات المكتومة Muted، تحول بين يديه إلى قيمة ساحرة، خاصة في رباعياته الوترية، التي تحفل بمثل هذه التأثيرات، وتتميز فوق ذلك، برنينها الدسم الذي يقترب من الرنين الأوركسترالي. وقمة إبداعه التلويني نجدها في «موسيقا الوتريات والإيقاع والشلستا» التي تزخر بمجموعات بارعة من الأصوات من الهارب والوتريات والبيانو والكسيلوفون في نماذج شائقة وفي أعماله المسرحية، وبخاصة «قصر ذي اللحية الزرقاء» تصرفات تلوينية درامية بليغة، تضعه في مصاف أعظم الملونين كديبوسي، ولكن بأسلوب شخصي.

وتجلى عشق بارتوك للطبيعة، ونزعته التأثيرية (الانطباعية) فيما أسماه النقاد «بالموسيقا الليلية» وهي حركات متناثرة في أعماله أبدع فيها في الإيحاء بسحر جو الليل في الطبيعة، مثل متتابعة «في الهواء الطلق» للبيانو[67] وكذلك الحركة الثالثة من «موسيقا الوتريات» وفي الرباعية الرابعة. ولا نختتم هذا العرض لبارتوك وموسيقاه القومية دون عرض موجز لاثنين من أعماله الشهيرة:

العالم الصغير أو مكروكوزموس: كانت المرحلة الثانية، قمة إبداع بارتوك وهي التي ألف فيها-بين 1926-1937عمله التعليمي الشهير للبيانو، مكروكوزموس، الذي ركز فيه خلاصة خبراته الطويلة كمعلم البيانو) وباحث فولكلوري ومؤلف، وهو يضم 153 قطعة مقسمة على ستة أجزاء متدرجة الصعوبة، أرادها المؤلف أن تكون تقديما تعليميا متدرجا وشاملا لكل أساليب (وتكتيكات) عزف البيانو في القرن العشرين، وجاءت في الوقت نفسه

عملا موسيقيا قيما يصلح للتقديم في حفلات الريستال [68] كما أنه بهذا العمل، قد طرق مجالا منفردا في الموسيقا المعاصرة.

وبعض مقطوعات مكروكوزموس تتناول مشاكل «بيانستيه» بحت يواجهها العازف وتبدأ من أبسط المستويات مثل «العزف المتقطع: ستاكاتو» أو العزف المتصل: ليجاتو» أو عزف نفس النغمات (بلاهارمونية) باليدين مثل مقطوعة «أونيسون Unison» ومثل مقطوعات: «نوتات منقوطة»، أو التكرار «Repetition». ثم تتدرج المشاكل في صعوبتها مثل: «تناوب اليدين Alternate Hands» «أو الحركة المتوازية» وغيرها. وبعضها الآخر يتصدى للأسلوب نفسه مثل: «محاكاة وكنترابنط» أو «رقصة صغيرة بأسلوب الكانون» [69] أو «لحن وانقلاب»، «أو محاكاة بحركة عكسية» أو «في المقام الفريجياني In The Phrygian Mode».

كما أن هناك مجموعة من القطع كتبها كتطبيق «موسيقى» على نفس المشاكل التي تتعرض لها القطع التكتيكية الطابع، مها مثلا: «ريفية (باستورال)». أو «رقصة بطيئة» وغير ذلك.

والموسيقا الشعبية في هذه المجلدات الستة حاضرة بكل وضوح، كما في «أغنية مجرية» أو «ست مقطوعات بإيقاعات بلغارية» وغيرها، وهى على الرغم من صعوبتها تضيء للعازف هذا العالم الإيقاعي الشائق. وربما لا يكون مكروكوزموس أهم كتاباته ولكنه من أوسعها انتشارا، كما أنه يضم ما يشبه الرسوم التمهيدية (السكتشات) لمؤلفاته الأكبر.

كونشيرتو للأوركسترا :Concerto For Orchestra كتبه بارتوك سنة 1944 لأوركسترا بوسطن، وهو عمل سيمفوني، ولكن هذه التسمية تفسر اتجاه المؤلف فيه لتسليط الأضواء على الآلات، إما منفردة أو في مجموعات صغيرة، مما يقربه من روح مؤلفات الكونشيرتو. وهو عمل ضخم وممتع، يقدم قوسا نفسيا متصاعدا، يبدأ بحيوية الحركة الأولى، التي تقابلها في الطرف الآخر روح الدعابة السارية في الحركة الثانية، ثم يسود حزن جنائزي في الثالثة، ينقشع أخيرا في الحركة الأخيرة بإشراقها وتأكيدها للحياة. وهذا العمل مثل رائع للطمأنينة التي سادت في المرحلة الثالثة، ولوضوح النسيج الموسيقي وحيوية تعبيره عن كل تلك الأجواء. وأسلوب الكونشيرتو تونالي Tonal مستساغ، متخلص من حدة التنافر التي طغت في

المرحلة السابقة، ولذلك أصبح اليوم من أوسع أعمال بارتوك انتشارا وأقر بها للجماهير.

والحركة الأولى تبدأ بمقدمة متصاعدة في قوتها وسرعتها، تؤدى إلى القسم السريع، بحيويته الهائلة التي تحمل بصمة المؤلف. وعنوان الحركة الثانية «لعبة أزواج (الآلات) Giuoco Delle Coppie (أو Play of Couples)فيها يقدم آلات النفخ في أزواج، ثم في مجموعات مختلفة، بأسلوب صاف بارع (يكاد يشير إلى هايدن). أما الحركة الثالثة فهي مرثية «إيليجيا»، وتنطق بالجانب الرومانسي الشاعري في موسيقاه، لحنُها الأولى شعبي الطابع، مكتوب في إيقاعات تتناوب بين الثلاثي والخماسي، وتليه حركة قصيرة تُقاطعُه، وكأنها تريد أن تسكته، وهى قائمة على لحن مأخوذ، بتحريف متعمد وساخر، عن سيمفونية شوستاكوفتش السابعة [70]، لعله أرادها تعبيرا عن رأيه (السلبي) في تلك السيمفونية. وبعد هذه «لمقاطعة: Intermezzo Interrotto» تأتى الحركة الرابعة مفعمة بالحيوية في نشاط متصل، فهي مكتوبة بطريقة الحركة الدائبة Perpetuum Mobile، ويعم فيها جو الرقص، برغم أنها تضم فوجة Fugue-وهى من أشد أنواع المؤلفات الكنترابنطية تشابكا وعقلانية-استخدم فيها المؤلف عقد أفانين الكنترابنط التي تملّك ناصيتها تماما، ويختتم الكونشيرتو، بتدفق حيوي متألق.

وبعد، فإذا كان بعض النقاد [71] قد أخذ على بارتوك ما بدا أحيانا في موسيقاه، من تناقص بين طبيعته العميقة والتوتر المعاصر المحموم، الذي تتفجر به بعض مؤلفاته (من غير المرحلة الثالثة) فإننا مع ذلك لا نملك إلا أن نحني الهامات لهذا العبقري الذي اكتشف طريقه الفني في موسيقا القرن العشرين، في «وسيقا الفلاحين لما، وضرب بذلك أعظم مثل معاصر للقومية المتسامية التي تلهم ولا تقيد، وترتفع لأرفع آفاق الابتكار والتجديد.

سلطان كوداي 1967-1882 Zoltan Kodaly

كوداي من الشخصيات المنفردة في موسيقا هذا القرن، فهو لم يكتسب مكانته الدولية بإبداعه كمؤلف قومي مجرى فحسب، بل بجهوده المتصلة في البحث في الفولكلور وبكفاحه المشهود لنشر الثقافة الموسيقية بين الأطفال والشباب، «بطريقته»الشهيرة في التربية الموسيقية.

وكوادي، كما أشرنا، رفيق كفاح بارتوك في كشف النقاب عن الوجه الموسيقي الأصيل للمجر والذي ظل متواريا في أقاصي الريف، وقد أسفر هذا الكفاح العلمي والفني المشترك، عن تصحيح تاريخي للفكرة السائدة عن الموسيقا الشعبية المجرية. (التي اشتبهت مع موسيقا الغجر المزركشة) وقد بلغ ما جمع من الأغاني الشعبية المجرية-تحت إشراف كوداي-والتي أصدرتها أكاديمية العلوم المجرية (72) في عام 1951- مائة ألف أغنية، وعلى أساس هذا الذخر الهائل أتيحت للمؤلفين المجريين مادة أصيلة يقيمون على أساسها صرح الموسيقا المجرية القومية، وعلى أساسها وضع كوداي خطته المستنيرة للتربية الموسيقية للطفولة والنشء، وعلى أساسها استمد كوداي (وغيره) المادة لتاريخ الثقافة المجرية-وهذه القضايا الثلاث هي الشغل الشاغل لكوداي وهدفه المنشود الذي ظل حياته الطويلة يكافح من أجله بلا كلل، فأبدع مؤلفاته القومية المجرية السلسلة، وكتب مؤلفات تعليمية عديدة من منطق فلسفي تربوي خاص، جعلها تنتشر باسم كوداي وطريقته في أنحاء العالم، أما في مجال البحث العلمي الإثنوموزيكولوجي فقد كان لكوداي فضل إرساء دعائمه في المجر، بل أعطاه دفعة عالمية.

حياته:

ولد كوداي في كيشكيميت وتلقى تعليمه الثانوي بمدينة قريبة وأبدى تفوقا في دراسات اللغات والأدب، كما علم نفسه، في نفس الوقت عزف البيانو والفيولينه والفيولا والتشيللو بإشراف محدود، وحصل فيها كلها مستوى هيأه للاشتراك في أداء موسيقا الحجرة، كما كان يغنى بانتظام في كورال الكنيسة.

ثم التحق بجامعة بودابست لدراسة اللغة المجرية والألمانية وواكبت دراسته الجامعية الدراسات الموسيقية المتخصصة في أكاديمية بودابست حيث درس التأليف الموسيقى (على كوسلر) وحصل كذلك على دبلوم التربية الموسيقية. وفي عام 1906 حصل على الدكتوراه من الجامعة برسالته عن «لبناء الشعري للأغاني المجرية الشعبية (73)»

رفقة الكفاح الموسيقي: وفى عام 1905 تعارف كوداي وبارتوك وجمعهما الدافع الأصيل لاكتشاف الموسيقا الشعبية المجرية فبدأ رحلات الجمع

الميدانية، وتطورت صلتهما لصداقة حميمة وتعاون وثيق، أشار إليه بارتوك في ترجمته الذاتية وأشاد بالمشورة الفنية والحس النقدي لكوداي وأثرهما على تطور موسيقاه. وفي نفس المجال قال كوداي [74] «لقد وحدت بيننا رؤيا للمجر المثقفة ولما ننشده لها من نهضة موسيقية، فقررنا أن نكرس حياتنا لتحقيق هذا الهدف»وبدأا عملهما المشترك بنشر مجموعة الأغاني الفولكلورية المجرية سنة 1906 وواصلا هذا العمل المشترك حتى نزوح بارتوك لأمريكا.

وفى حفل تخرج كوداي، عزف عمله الموسيقي «أمسية صيف»، فحصل على أساسه على منحة قصيرة للدراسة في الخارج، فسافر لبرلين ثم لباريس، وهناك تأثر بعمق بلقائه مع ديبوسي، الذي اكتشف في موسيقاه حلولا موسيقية للموسيقا ذات المقامات «الخماسية»، واتجه منذ ذلك الوقت إلى إيفاد مواطنيه وتلاميذه للدراسة في فرنسا، بدلا من ألمانيا.

وعين كوداي أستاذا بأكاديمية الموسيقا ببودابست سنة 1908 (وظل يشغل هذا المنصب حتى سنة 1940) [75] وبدأت مؤلفاته الموسيقية تتوارد ثم أدت الظروف السياسية إلى عزلته عن الحياة الموسيقية خلال عامين، ولكن النجاح الهائل لعمله الكورالي «المزمور المجري Psalmus Hungaricus» سنة 1923، خفف من وطأة تلك العزلة، بالإضافة لنشر مؤلفاته في النمسا (أونيفرسال)، وبهذا حقق كوداي بداية جديدة لحياته العملية وأنعشها النجاح الجماهيري لأوبرا «هاري يانوش» سنة 1926 وهي التي تدور حول بطل مجري يروي مغامراته المتخيلة وقد لاقت المتتابعة الأوركسترالية المأخوذة عنها نجاحا أوروبيا مرموقا فقدمها كبار قادة الأوركسترا الأوروبيين [76] في حفلاتهم، كما بدأ كوداي يقود مؤلفاته الأوركسترالية في بلاده وخارجها.

وعلى الرغم من تزايد شهرته ومسئولياته كمؤلف وقائد أوركسترا وباحث موسيقي، فإن كوداي بدأ في عام 1925 حملته القومية الواسعة لمحاربة الأمية والجهالة الموسيقية في المجر، وعاونه فيها تلاميذه في نشر مبادئه وتطبيقها عن «حركة الشباب المغنى»، وفي تغيير مناهج التربية الموسيقية للمرحلة الابتدائية، وأخذ يكتب أعماله الكورالية التعليمية للأطفال والنشء، وتابع كذلك نشاطه العلمي في دراسات الفولكلور فأسس ونشر «مجموعة البحوث الموسيقية المجرية» سنة 1937 وظل يستلهم الأغاني الشعبية في

مؤلفاته كما في أعماله التعليمية وظهر ذلك جليا في «رقصات ماروستشيك» ثم «رقصات جالانتا» سنة 1933 وكونشيرتو للأوركسترا. ومنذ 1934 تولى تحقيق مجموعة الأغاني الشعبية المجرية وظل يقوم بهذا العمل وحده (بعد هجرة بارتوك) من موقفه بأكاديمية العلوم، وخلص نشاطه التعليمي في الكونسرفتوار. وعند بلوغه الستين احتفلت به جمعية الكورالات المجرية فجعلته «عاما لكوداي»، وكرمته جمعية الدراسات الإثنوموزيكولوجيه. وانتخب كوداي لعضوية أكاديمية العلوم المجرية ثم رأسها لفترة 1946 - 1949 واختير عضوا بالبرلمان المجري ورئيسا لمجلس الفنون واتحاد الموسيقيين وكان له في الحرب العالمية دور وطني، ليس بمؤلفاته الوطنية (مثل نشيد المعركة الخ) فقط، ولكن بمعاونة مواطنيه على الهروب من القوات المحتلة، (مما اضطره هو نفسه للاختفاء في أحد الأديرة، حيث أنجز نسخة من قداسه القصير)، وظل يمارس دوره القيادي المتعدد الجوانب في الموسيقا المجرية، وكرمته بلاده فمنحته عددا من الأوسمة، وأصدرت أعمالا علمية وموسيقية عنه في أعياد ميلاده، كما حظي بتكريم دولي من مصادر أوروبية شرقية وغربية، وأمريكية، على أوسع نطاق، وذلك اعترافا بمكانته الموسيقية الدولية وبجهوده الغزيرة لدفع الموسيقا فنا وعلما وتربية، ولتحقيق التقارب بين الشرق والغرب. وفي أواخر حياته أسندت إليه رئاسة المجلس الدولي للموسيقا الشعبية (1961) والرئاسة الفخرية للجمعية الدولية للتربية الموسيقية (من 1964 وحتى وفاته).

أسلوبه ومؤلفاته:

ليس هناك خلاف على الهوية المجرية لموسيقا كوداي، فهي عميقة الجذور في تراثه القومي ولكن بأسلوب محافظ. أقرب للمفهوم الشائع للطابع المجرى في الموسيقا الفنية، ولذلك فإنه أبسط وأقرب غورا بكثير من قومية موسيقا بارتوك. وقد تشكل أسلوبه من مجموعة من المؤثرات أبرزها بالطبع الموسيقا الشعبية المجرية وبخاصة أسلوب «الفيربونكوس»[77] كما تأثر بالانطباعية الفرنسية، وببوليفونية باخ وبالسيرينا، والإنشاد الجريجورياني القديم (في بعض أعماله وبخاصة الكورالية). وقد اندمجت كل تلك المؤثرات في أسلوب متميز تبلور منذ أوائل القرن (حوالي 1905) ولم

تطرأ عليه تغييرات ملفتة بعد ذلك، على الرغم من امتداد إبداعه لما يقرب من سبعين عاما! والمجال الحقيقي الذي تجلت فيه عبقرية كوداي الخاصة هو الغناء، فهو يؤمن بقيمة الصوت البشري وقدراته التعبيرية، سواء في الغناء المنفرد أو الإنشاد الكورالي، مجردا (آكابلا ACapella)، أو مع الأوركسترا. ولعل هذه النزعة الغنائية هي التي تفسر الطبيعة الممتدة لأقواسه اللحنية العريضة، وأسلوبه تونالي راسخ كما أنه واضح النزوع نحو السلم الخماسي.

ومن أهم سماته الرنين الدسم والتلوين الصوتي البارع، والذي نجده في كل أعماله سواء للأوركسترا أو للكورال أو للمجموعات الصغيرة من الآلات في موسيقا الحجرة [78]. وموسيقاه ليست عميقة أو جريئة أو فلسفية، ولكنها بلا شك موسيقا جذابة ومحببة يستسيغها المستمع بلا عناء، وهذا ما أفسح لمؤلفاته-المستوحاة من التراث الشعبي المجري-مكانا عالميا ليس في قاعات الكونسير وحدها، بل وفي قاعات الدراسة للأطفال والنشء في أنحاء العالم، ولا نبالغ إذا قررنا أن أعماله القومية غيرت وجه الحياة الموسيقية في المجر [79] وقضت على الفصام الموسيقى الذي عانت منه بلاده في بداية القرن بين المؤثرات الألمانية الرومانسية والموسيقى المجرية الدارجة.

كتب كوداي في كل أنواع المؤلفات، ولكن أعماله الكورالية هي التي أودعها أعمق نفثاته الفنية، فهو من أشد المعاصرين إيمانا بالصوت البشري وفهما لطبيعته وقدراته. وأعماله الكورالية جميعا باستثناء عملية من نوع «الأوراتوريو»-قائمة على نصوص من الأغاني الشعبية، تناولها بتفنن يكاد يختفي فيه الأصل الشعبي. كتب للأطفال حوالي خمسين عملا كوراليا، وله مؤلفات عديدة لكورال الرجال والنساء وللكورال المختلط، منها «رقصات كالو للكورال [80] والأوركسترا» والتي استخدم فيها ألحانا مجرية من القرن السابع عشر، وله مؤلفات كورالية بغير مصاحبة (آكابلا)، وأخرى بمصاحبة الآلات أو الأوركسترا، وأكبر مؤلفاته الكورالية وأوسعها انتشارا أوراتوريو «المزمور المجري» الذي كتبه للاحتفال الخمسيني باتحاد مدينتي «بودابست».

وقد لقي هذا العمل منذ عزفه لأول مرة سنة 1923 نجاحا مدويا (وخاصة عند أدائه الأوروبي الأول في سويسرا سنة 1926 وكان نقطة تحول في حياة

كوداي، بما جلب له من اعتراف دولي، وهو مكتوب للتينور والكورال والأوركسترا، وعلى الرغم من ندرة الاقتباسات الفولكلورية الواضحة فيه إلا أن الطابع المجري يتنفس في ثنايا النسيج الكورالي المعبر. أما عمله الكورالي الكبير الآخر وهو عمله الديني «Te Deum» [81] (نحمدك اللهم) فهو من أنجح كتاباته الكورالية ببيوليفونيته المحكمة وتلوينه المجرى العميق والتناوب الموفق بين المعاني الدينية والوطنية.

وقد أشرنا قبلا إلى قداسه القصير (الذي أعاد صياغته في أثناء اختفائه في الدير) Missa brevis وعلى الرغم من غلبة طابع الإنشاد الجريجورياني فيه فإن الروح المجرية لم تغب عنه. وكتب كوداي عملين من نوع الأوبرا أشهرهما «هاري يانوش Hary Janos» وبطلها جندي حالم أقرب لشخصية «دون كيشوت»، يسرد فيها مغامرات خيالية عمت بطولاته وهزيمته النكراء لنابليون [82]! والواقع أنها أقرب لمسرحية تصاحبها موسيقا تصويرية منها لمفهوم الأوبرا الحقيقي بحكم غلبة الحوار فيها، ولذلك فإن المتتابعة الأوركسترالية، المأخوذة عنها، طغت على الأوبرا في ذيوعها وجماهيريتها، بفضل تلوينها الأوركسترالي الشائق ووضوح الطابع المجرى فيها، وخاصة في الحركتين اللتين استخدم فيهما المؤلف الآلة المجرية الشعبية: السمبالوم[83]. والأوبرا الثانية شعبية في موضوعها ومادتها الموسيقية وتسمى «المغزلة-The Transylvanian Spinning Room» [84] (1932) أما أعماله الأوركسترالية فإن أجملها-بجانب متتابعة هاري بانوش-«رقصات مارستشيك[85] Dances of Marossze»، ورقصات جالانتا Dances of Galanta (التي ألفها احتفالا بالعيد الثمانيني لفلهارمونية بودابست سنة33). والطابع المجري في العملين شديد الوضوح، على الرغم من تباين المصادر الشعبية، فرقصات جالانتا الشهيرة مستوحاة من ألحان الغجر، بينما يستوحي في رقصات ماروستشيك ألحانا شعبية أصيلة (جمعها بنفسه من ترانسلفانيا) وقد عالج البناء الموسيقى فيها ببراعة بتوظيفة للحن المقدمة للربط بين أقسامها (فيما يشبه صيغة الروندو) ويقوم التلوين الأوركسترالي الشائق بدور جوهري في هذين العملين فيضفي عليهما بريقا وتأنقا. وله كذلك تنويعات على اللحن الشعبي «الطاووس» وتعرف باسم Peacock Variations(كتبها للعيد الخمسيني لأوركسترا كونسيرتجباو بأمستردام)، وفيها

تناول اللحن الشعبي في تنويعات أوركسترالية رائعة التلوين سواء في الدعابة (سكرتسو) أو المارش الجنائزي أو الرقص. أما السيمفونية (وهى من مؤلفاته المتأخرة جدا) فهي ليست من مؤلفاته اللامعة، وكتب كذلك كونشرتو للأوركسترا [86] غلب فيه الطابع «الكلاسيكي الحديث» فهو مكتوب بروح كونشرتات الباروك. وأعمال موسيقا الحجرة لكوداي تمثل ذخرا حقيقيا له فيه إضافات قيمة لحصيلة القرن العشرين، فهناك مثلا صوناته التشيللو المنفرد مصنف 8 التي ترقى لمصاف مؤلفات باخ المشابهة، سواء في صعوبتها أو في قيمتها الفنية، وفيها استخرج المؤلف من التشيللو تلوينات بارعة وجديدة أبرزها ذلك الرنين الدسم الذي يخيل للمستمع أنه صادر عن ثلاثة عازفين [87] وليس عازف وحيد، وهى تتميز بأسلوب راسخ في الجذور المجرية، على الرغم مما فيه من حدة وعنف، خاصة في الحركة الختامية. وقد استقرت مكانتها في الريرتوار المعاصر، وأصبحت، مع ثنائي الفيولينة والتشيللو له (مصنف 7)، من أشهر ما كتب في هذين النوعين النادرين. وتتجلى النبرات الشعبية في هذا الثنائي في الفقرات الإلقائية (بارلاندو) في مقدمة الحركة الثانية، ولكن الموسيقا تتصاعد انفعالا وحمية قرب الختام، الذي ينهي العمل بعنف، والصفة الملفتة في هذه المؤلفة الهامة هي كثافة الرنين الصوتي التي جعلته واحدا من أقوى الثنائيات المعاصرة، فضلا عن طابعه المجري الشائق. وصوناته التشيللو والبيانو (مصنف 4) والسيريناده لآلتي فيولينة وفيولا من أعماله الشائقة، بجانب رباعيتيه الوتريتين الأولى والثانية مصنف 2، والرباعية مصنف 15، وهى جميعا موسيقا للوتريات أمينة على الطابع المجرى وجذابة برنينها الشجي الذي ينتمي لموسيقى «الغجر». وفي رباعية المصنف العاشر يظهر تأثير موسيقا «الغجر» بوضوح في التحرر الإيقاعي والتناوب بين الحدة (بأسلوب الفريس) والبطء الإلقائي (بأسلوب اللاسان)، ولذلك قيل عنها أن كوداي يتزين فيها بالجواهر التي اكتشفها في الموسيقا الشعبية.

كوداي المربّي والباحث: أشرنا لدور كوداي العميق في تهيئة الطفل والنشء المجري لتقبل الموسيقا الجيدة وجهوده الدائبة في التربية الموسيقية، والتي أسفرت عن تغيير مناهج التربية الموسيقية في المجر (وغيرها) وتقرير «طريقة كوداي» المعتمدة على الغناء الكورالي الجمعي، والغناء الصولفائي

وكلاهما استلهمه كوداي من قيم موسيقية شعبية، وصاغ له المقطوعات والتمارين العديدة (88) بأساليب كورالية فنية تتفق مع احتياجات الطفولة والشباب. وهو لم يكتف بالتأليف أو التوجيه من بعيد بل كان يجوب أنحاء المجر بنفسه تشجيعا لحركة الغناء الكورالي، ولتطوير التربية الموسيقية في اتجاه الغناء الكورالي، الذي اعتبره الحل الأمثل لقضية ثقافية وطنية.

وهكذا تجمعت في حياة هذا الفنان القومي الفريد، كل خيوط العمل الموسيقي في كل لا يتجزأ، وأصبحت الموسيقا الشعبية المنهل الحقيقي لكل نشاطاته المتنوعة والتي يندر أن تجتمع لغيره بدءا من عمله الميداني والعلمي في الفولكلور وتصنيفه وتحقيقه ونشره، إلى تسخير هذه المادة الشعبية لإرساء دعائم ثقافة قومية أصيلة، توجد بين طبقات المجريين وترسخ شعورهم بالانتماء وتفتح آفاق المتعة الموسيقية الرفيعة، ثم أخيرا إلى استلهام الموسيقا الشعبية في موسيقاه التي اكتسبت له مكانة دولية، ولهذا كله احتفت به الهيئات الدولية وكرمته بقدر ما كرمته بلاده. وجدير بالذكر هنا انه قد أنشئت عدة معاهد «لطريقة كوداي» التربوية، في اليابان وأمريكا وكندا وأستراليا وأوربا والمجر بطبيعة الحال، (كيشكيميت)، كما تعقد الندوات الدولية بصفة دورية لبحوث طريقته في مدن أوروبية وأمريكية.

المجر بعد بارتوك وكوداي:

من الطبيعي أن يكون لحركة بارتوك وكوداي امتدادها في الموسيقا المجرية، فظهرت بعدهما مجموعة من المؤلفين المتمكنين، ولكنهم لم يتركوا بصمة دولية حقيقية. وكان للحرب العالمية الثانية-وانضمام المجر للمعسكر الاشتراكي أثرهما في تشكيل المؤلفين المجريين وتطورهم، وظل كوداي-بأسلوبه القومي الكلاسيكي المحافظ وأثره التعليمي العميق-من أبعد العوامل أثرا على الجيل التالي من المؤلفين أمثال لازلو لايتا Lajtha الذي قام بدور إيجابي في حركة الفولكلور انعكس على مؤلفاته السيمفونية ورباعياته والباليه والأوبرا-وفيرنس فاركاش Farkas (1905) الذي تتلمذ على رسبيجي وكتب أعمالا قومية معتدلة (منها أوبرا فكاهية باسم دولاب العجائب) أما بال كادوشا Kadosa (1903) فأغلب أعماله للآلات وهو مع تأثره ببارتوك والى حد ما بكوداي، إلا أنه دائم البحث عن عوالم صوتيه جديدة وحادة.

وفي الجيل التالي حرص المؤلفون الشبان على تجاوز نطاق العزلة الثقافية والموسيقية المرتبطة بالسياسة الاشتراكية، ولتجاوز عالم كوداي بالذات متجهين نحو بارتوك تلمسا لطريق أكثر رحابة وتفتحا لموسيقاهم، وهكذا نجد أمثال آتيلابوزاى Bozay وشاندور بالاسا Balassa واستفان لانج Lang وغيرهم متحررين لحد بعيد من التوجه القومي حريصين على الاغتراف من منابع الموسيقا الحديثة بكل تجاربها ومشاكلها.

رومانيا

تتسم موسيقا رومانيا-مثل كل شعوب أواسط وشرق أوروبا-بطابع-ص يختلف عن موسيقا أوربا الغربية، وذلك بحكم تعرضها لمؤثرات خارجية عديدة عبر تاريخها، ربما كان أبرزها الغزو التركي (في القرن السادس عشر) إذ ترك في موسيقاها ملامح ملموسة في مقاماتها وأبعادها الشرقية ذات أرباع الأصوات ومن المؤثرات الهامة كذلك كثرة عدد الغجر في رومانيا.

وقد بدأت الموسيقا الفنية في رومانيا تتخذ سمتا أوروبيا منذ منتصف القرن الماضي فأنشئت بها معاهد الكونسرفتوار [89] والأوركسترات السيمفونية ودور الأوبرا، وظهرت أسماء رومانية لمؤلفين وقادة أوركسترا ومغنين عالميين، شقوا طريقهم في الموسيقا الأوروبية.

وعرفت رومانيا «مدرسة قومية» في التأليف الموسيقي منذ أواخر القرن الماضي، أخذت تتلمس طريقها، مستمدة مادتها من العناصر المحلية، كالموسيقا الدينية وأنواع الفولكلور الروماني العديدة، وأشهرها الغناء المسمى «دوينا» Doina [90]، وكان لاتحاد المؤلفين والموزيكولوجايين [91] الرومان دور إيجابي في تشجيع هذا التوجه القومي، كما دعمته دراسات «معهد الإثنوجرافيا [92] والفولكلور، وهكذا أخذت ملامح الموسيقا القومية الرومانية تتبلور، مستمدة خلاصتها من الفولكلور الذي شكل لغتها الهارمونية وتلوينها الآلي، ما عبد الطريق لفنان رومانيا الشهير جورج إنسكو ومن جاءوا بعده.

جورج إنسكو ياج Enescu (1881-1955) [93]

إنسكو أبرز شخصية موسيقية، أنجبتها رومانيا حتى الآن، على الرغم من أنه عاش موزعا بين ولائه لبلاده وولائه لأوروبا، ولكن القومية بروحها

والعمل المتشعب لرفع مستوى الموسيقا فيها، من جانب، وبين ولائه لفنه كعازف (فيرتيوزو) للفيولينة على أرفع مستوى [94] في أوروبا-وكانت باريس مقره المفضل، حيث مارس العزف الانفرادي وفي مجموعات موسيقا الحجرة[95] مع ألمع فناني أوروبا، وكان ضليعا في قيادة الأوركسترا (إلى حد قيادة سيمفونيات برامز وأوبرات فاجنر من الذاكرة) بل وكان عازفا بارعا للبيانو أيضا، وأستاذا للفيولينة والتأليف [96].

وهكذا عاش إنسكو حياة متبقية بالغة الثراء، ولكن كانت تتنازعه كل هذه المجالات ولذا نجد مؤلفاته محددة العدد، وكان بعضها يستغرق إنجازه سنوات، ويبدو أن ولاءه الموسيقي لأوربا-باريس أثارا حوله بعض العداء في بلاده-على الرغم من جهوده المكثفة لخدمة موسيقاها-مما انعكس على موسيقاه لفترة، ولكنها الآن استعادت مكانها الطبيعي كأفضل تعبير قومي، أسمع العالم صوت رومانيا الفني، وموسيقاه الآن تؤدي وتسجل وتدرّس باهتمام بالغ ويعتبره مواطنوه-والعالم الموسيقي-أعظم موسيقي رومانيا بلا منازع.

حياته وأعماله:

ولد إنسكو 1881 في رومانيا وتوفى بباريس سنة 1955 وبدأ يعزف الفيولينة من طفولته المبكرة ثم بدأ دراسته الموسيقية في فيينا على عدد من مشاهير أساتذتها ثم بدأ حياته الفنية كعازف (فيرتيوزو) للفيولينة، حتى على أن يلتحق بكونسرفتوار باريس، حيث استكمل دراسته التي تركزت في التأليف الموسيقي، فدرسه على ما سنيه وفوريه، ودرس علومه على مشاهير أساتذة باريس.

وبدأت مؤلفاته الموسيقية تقدم في باريس وكانت منذ البداية تتسم بطابع قومي روماني مستلهم من الموسيقا الشعبية الرومانية بأسلوبها الإلقائي الحُر (بالإندوروباتو [97] والزخارف المنمقة والألحان المقامية [98]، مع شيء من العناية بأرباع الأصوات، وخاصة في مؤلفات الفيولينة، كما أن تلوينه الآلي والأوركسترالي، مأخوذ في بعض تفاصيله من روح الآلات الشعبية، مثل السمبالوم وآلات النفخ.

ولكن إنسكو لم ينجح في إدماجه للعناصر الشعبية وفنون التأليف

المعاصرة، إلا متأخرا بعد العشرينات، فتبلور أسلوبه في اتجاه معاصر معتدل، بعيد عن التجديدات الجريئة، وقريب من روح الباروك «والكلاسيكية الحديثة» في أغلب الحالات. وظل يمارس نشاطا واسعا في العزف والقيادة، وله كتابات نقدية وبعض الدراسات الموزيكولوجية، ولكن دوره في موسيقا رومانيا كان بعيد الأثر بتشجيعه لحركة التأليف القومي وللمؤلفين الشبان من مواطنيه. [99]

وإذا استثنينا أغاني إنسكو (المكتوبة بأسلوب فرنسي) فإن أغلب أعماله- بدءا من القصيد الروماني Poeme roumain المبكر، تندرج كلية تحت المفهوم القومي، ولو بدرجات متفاوتة في النضج.

وأشهر مؤلفاته ذيوعا هي الرابسوديات الرومانية Roumanian Rhapsodies، والتي انتشرت الأولى منها على نطاق أوسع من الثانية، التي تفضلها إحكاما وتماسكا، ومن مؤلفاته الأوركسترالية القيمة (المتتابعات الأوركسترالية Suites»، والتي كتب أولاها بجرأة إذ اقتصر فيها تقريبا على اللحن المنفرد (المونودي-Mon odic) وأراد أن يبلور فيها أهم أساليب الفولكلور الروماني.

ومن أهم إبداعاته القومية (صوناتاته) للفيولينة والبيانو، والتي وفق فيها في توظيف الملامح الشعبية بفهم عميق لإمكانات الآلة، حيث استخدام أسلوب الإلقاء الحر (بارلاندو روباتو) والتلوين الشفاف للأصوات الشبيهة بالفلوت (فلاوتاتو Flautato) وألوانا من الرنين المأخوذ عن الآلات الشعبية. ويعتبر النقاد هذه الصوناتات-التي تتألق فيها الروح الرومانية الأصيلة- أفضل مؤلفاته القومية، وقد حققت الثالثة [100] منها أوسع انتشار خارجي، بعد الرابسوديات الرومانية وله كذلك صوناتات هامة للبيانو بالغة الصعوبة[101] وعدد من الرباعيات والثلاثيات. وأهم أعماله المسرحية أوبرا أوديب Oedipe [102] التي كانت له فيها وجهة نظر فلسفية خاصة، فالبطل في هذه الأوبرا، يستعيد بصره قبل موته (إيماء لانتصار الإنسان على القدر) وموسيقاها تجسم المواقف التراجيدية بأساليب شديدة البلاغة والتلوين، تتراوح بين الغناء الكلامي Sprechesang في موقف معذب حين يفقد أوديب بصره وبين الطمأنينة الصافية في الختام.

لم تتوقف حركة الإبداع القومي بعد إنسكو بل أمدت في ظل الحكومة الاشتراكية [103] التي أعادت تنظيم الحياة الموسيقية ومعاهد التعليم

المتخصصة وأنشأت عددا من الأوركسترات (20 أوركسترا) ودور الأوبرا (10) وفرق الرقص والآلات الشعبية وغيرها، وكُتبَتْ أعمال قومية أبدعها كونستانتنسكو ودومتريسكو وغيرهما وربما كان أبرز مؤلفي الجيل التالي مارسيل ميهالوفتشي Mihalovici (1898) وهو من أصل فرنسي روماني، ومؤلفاته-وأغلبها للآلات-تدل على إدماجه لمؤثرات من جنوب شرق أوروبا مع الموسيقا الغربية، ولموسيقاه رنين يتميز بالثراء والحيوية.

يوجوسلافيا

موسيقا يوجوسلافيا حصيلة اندماج ثقافات موسيقية غنية للجنسيات المختلفة التي تألفت منها هذه الدولة، سنة 1918، بعد الحرب العالمية الأولى. ويكفي أن نذكر أن الجمهوريات الستة اليوجوسلافية تضم جنسيات ولغات[104] ومذاهب وأديانا [105] متعددة وهي كلها ذات ثقافات موسيقية خاصة، تفاعلت مع تاريخ طويل حافل، ربما كان من أقوى المؤثرات فيه، القرون الخمسة للحكم التركي، والذي ترك آثارا عميقة في المناطق الإسلامية (البوسنة والهرسج ومقدونيا) سواء في مقاماتها وأبعادها الصغيرة (أرباع الأصوات) أو في إيقاعاتها المركبة العرجاء، أو في آلاتها وأساليب الأداء الغنائي المنمق بالزخارف.

وقد كان للحرب الثانية دور كبير في صهر هذه الجنسيات في كيان وطني حقيقي، وفي إذكاء الشعور بانتماء قومي يتسامى فوق تلك التفاصيل المحنية، ثم انضمت يوجوسلافيا للمعسكر الاشتراكي وانعكس هذا إيجابيا على حياتها الموسيقية، فأعيد تنظيمها وأنشئت المعاهد الموسيقية [106] والأوركسترات ودور الأوبرا [107]، كما كان للتوجيه الموسيقي لحكومتها الاشتراكية بعض الأثر في دفع حركة الإبداع القومي، وهو ما أدى لتأخير انتشار النزعات التجريبية الحديثة للموسيقا الأوروبية بين المؤلفين اليوجوسلاف الجدد.

وقد كان هناك جيل راسخ من المؤلفين القوميين المتمكنين، ممن اتخذت أعمالهم صبغة قومية صريحة من أمثال شوليك Sulek وسلافنسكي Slavenski ويعقوب جوتوفاتس Gotovatc (1955- 1895) وهو من أبرز مؤلفي الأوبرات القومية، وبوريس باباندوبولو Papandopulo [108] (1906)، وهو مؤلف متميز

وقائد أوركسترا كتب عددا من المؤلفات القومية الصريحة التي اتسمت بتلوين أوركسترالي زاه، وربما كان من أوسعها انتشارا عمله المسمى «رقصة كولو سيمفونية» مصنف 4 Symphonic Kolo وغيره (والكولور رقصة شعبية منتشرة في يوجوسلافيا.

ميلكو كيليمين Kelemen

من أبرز الشخصيات الموسيقية المعاصرة في يوجوسلافيا الجيل التالي ميلكو كيليمين المولود سنة 1924 في كرواتيا. درس كيليمين التأليف والقيادة بأكاديمية زغرب (على شوليك) ثم بكونسرفتوار باريس حيث تتلمذ على ميسيان Messiaen وميو Milhaud وأوبان، ثم ختم دراساته بأكاديمية فرايبورج بألمانيا حيث درس على فورتنر، ثم حضر الدراسات الصيفية للموسيقا الحديثة بدار مشقات [(109)]، في أوائل الستينات وهي معقل «التجريبية Avant-garde» في الموسيقا المعاصرة وقد كان لها على موسيقاه تأثير عنيف، وهو أستاذ للتأليف الموسيقي بكونسرفتوار شومان بدوسلدورف منذ سنة 1969.

ولقد كانت مؤلفات كيليمين المبكرة-والتي نشرت اسمه في عالم الموسيقا الأوروبية-مؤلفات قومية صريحة، مستوحاة من الفولكلور اليوجوسلافي الذي استمد منه لفتاته اللحنية وتدفقه الإيقاعي الموتوري، وقد اكتسبت له هذه المؤلفات القومية اسم «بارتوك يوجوسلافيا»، ومن هذه المؤلفات القومية (والتي كانت للآلات وغالبيتها للوتريات) نذكر: «ارتجالات للكونسير لأوركسترا وتريات» (1955) وخمس مقالات Essays لأوركسترا وتري، وكونشيرتو للكنترباص والوتريات وباليه المرآة سنة 59 وصوناته للبيانو وغيرها.

وكان عام 1959 نقطة تحول خطيرة لكيلمين للموسيقا اليوجوسلافية بعامة، إذ كتب مقالا [(110)] بعنوان «وداعا للفولكلور» وذلك بعد أن تشبع بالاتجاهات التجريبية الجديدة في أوروبا، وقرر أن يتبعها في مؤلفاته [(111)] منذ أوائل الستينات، فأدار ظهره تماما للقومية، كما أسس المهرجان البينالي للموسيقا المعاصرة في زغرب منذ عام 1961، وهو من أهم المهرجانات الدولية الموسيقية في هذا المجال. ولعل تأثير ذلك المهرجان المباشر أنه فتح

عيون المؤلفين اليوجوسلاف الشبان على النزعات التجريبية الجريئة للموسيقا الأوروبية المعاصرة قد تصبح عنصرا معوقا للانطلاق الفني.

اليونان

لم تلعب اليونان دورا على مسرح الموسيقا الأوروبية الحديثة بما يتكافأ مع عراقتها التاريخية قديما. ومع ذلك فإنها كسائر بلاد البلقان تتمتع بثراء حقيقي في الفولكلور: في أغانيها ورقصاتها وآلتها المتميزة، وموسيقاها الشعبية حافلة بمقاماتها العديدة التي يغلب فيها بعد الثانية الزائدة (الشرقي) كما تحتوي بعضها على أرباع الأصوات، وإيقاعاتها غالبا عرجاء مركبة، تشبه إيقاعات الموسيقا البلغارية التي انبهر بها بارتوك، فهي كبلغاريا قد تعرضت لتأثيرات موسيقية تركية قوية.

وهي ككل الشعوب الصغيرة انطلقت فيها شرارة الوعي القومي، ورغبة تأكيد الذات، مما انعكس مؤخرا في موسيقاها الفنية بظهور حركة قومية وليدة، تزعمها كالوميريس، وكانت وجهتها العامة رومانسية، وأعمال مؤلفيها الأوائل تعتمد كثيرا على التلوين المحلي، كما في «المتابعة الأيونية» أو «المتتابعة اليونانية» Greek suite للأوركسترا لبتريديس Petridis (1892) معاصريه ممن لم تنتشر أعمالهم كثيرا خارج اليونان. [112]

وأخيرا ذاع صيت اثنين على الأقل من مؤلفي الجيل التالي فيها وهما: نيكوس سكالكوتاس Skalkottas (1949- 1904) الذي كان عازفا بارعا على الفيولينة ومؤلفا تقدميا درس التأليف في بلاده، ثم في برلين وكان أهم أساتذته آرنولد شونبرج. والذي يهمنا فيه هنا هي مؤلفاته المبكرة-قبل أن يسير على النهج الدوديكافوني لشونبرج-فهي التي تشي بانتماء قومي يوناني وأشهرها: 36 رقصة يونانية للأوركسترا 36 ellinlki chori وقد استلهم فيها أغاني شعبية يونانية، ثم تحول بعد ذلك إلى موسيقا صفوف الأصوات البعيدة تماما عن القومية.

وثانيهما هو ميكيس ثيودوراكيس Theodorakis الذي ولد سنة 1925[113]، وهو يمثل طرف النقيض لسكالكوتاس، ذلك أنه تشرب في صغره الموسيقا الشعبية، وخاصة لمنطقة كريت، وهو صاحب مواقف وطنية وسياسية وضعته في مصاف «المكافحين بالموسيقا» فهو قد اشترك في مقاومة الاحتلال

النازي خلال الحرب العالمية الثانية، والتي أخرت دراسته الموسيقية-وأخيرا استطاع في 1973 أن يدرس التأليف بكونسرفتوار باريس علي ميسيان Messiaen وليبوفتس وغيرهما، وفي عام 59 عاد لبلاده واستأنف نشاطه السياسي، كواحد من ألمع ممثلي اليسار ونشر في بلاده بيانا عرض فيه بأوضاع الموسيقا فيها بل وبالمدرسة القومية فيها أيضا وامتدت أفكاره الثورية إلى الشعر والدراما والسينما، وكان لها صدى واسع مما دفع النظام العسكري الحاكم إلى منع موسيقاه وسجنه سنة 1967، وأطلق سراحه بتأثير ضغوط عالمية سنة 1971 ولكنه عاش شبه منفي بباريس حتى 74. ويؤمن ثيودوراكيس بقدرة الموسيقا على تحريك الجماهير [114] ولذلك ابتكر نوعا من الصيغ هو «الأغاني السيمفونية» الخفيفة، التي تعتمد على نماذج فولكلورية يونانية، وأنماط رومانسية سيمفونية تيسر قبول المعاني التي تعبر الموسيقا عنها. وقد اتجهت موسيقاه في السنوات الأخيرة بسبب نزوعه السياسي-نحو موسيقا الترفيه الدارجة «موسيقا البوب Pop ومن مؤلفاته المتداولة عمله «أوديب الطاغية للأوركسترا سنة 1946 [115]. وسيمفونية، وكونشيرتو للبيانو سنة 58، وثلاث متتابعات أوركسترالية، كتب ثالثتها للكورال والأوركسترا، وله باليه بعنوان آنتيجون «قدم في لندن سنة 1959». وقد وفق ثيودوراكيس، بصفة خاصة، في الموسيقا التصويرية للمسرح والسينما، والتي كتب فيها الكترا وسورباس (زوربا) وموسيقا فيلم Z وغيرها، وله كتابات موسيقية ثورية منها: «نحو موسيقا يونانية (Jin tin elleniki musiki) سنة 1960 «ويوميات المقاومة» وحياتي في سبيل الحرية سنة 72 والموسيقا للجماهير العريضة سنة 74، هذا وجميع أعماله الموسيقية تتناول اليونان في ماضيها وحاضرها.

بولندا

وجدت بولندا أجمل تعبير عنها في موسيقا شوبان الذي سلط الأضواء على رقصاتها الشعبية واستخلص منها ملامح إيقاعية وهارمونية مميزة، ثم مرت موسيقاها بفترة هدوء نسبي تخللها ظهور أسماء بعض مشاهير العازفين العالميين منهم إينياس يادريفسكي (السياسي الذي اشتهر بعزفه البارع للبيانو ومؤلفاته الرشيقة له) [116] وأخذت مؤسساتها الموسيقية تقوي

وتتدعم في التعليم والأداء وبحوث الفولكلور [117] ولكن لم تتبلور فيها حركة قومية موسيقية متقدمة. إلا بعد الحرب العالمية الثانية على الرغم من أنها عرفت في مطالع القرن حركة موسيقية كونها جماعة من شباب مؤلفها باسم «بولندا الشابة Mlada Polska) وتزعمهم كارول شيمانوفسكي الذي أصبح أهم من أنجبت بولندا بعد شوبان.

وشيمانوفسكي Szimanowsky (1882 - 1927)

وشيمانوفسكي يمثل الجيل الانتقالي بين شوبان، ومدارسها التجريبية ومؤلفيها المعاصرين التقدميين أمثال (ت. بيرد ولوتوسلافسكي وسيروتسكي وغيرهم)، ولعله آخر من انفعل من مؤلفيها، بالفلكلور الموسيقي وارتبط بها روحيا. وهو قد بدأ حياته الإبداعية متأثرا بموسيقا سكريا بين، والرومانسية المتأخرة لشتراوس ولكن ألفته مع انطباعية ديبوس ورافيل ديبوسي عاونته على بلورة أسلوب شخصي، يدين بطابعه العام للفولكلور البولندي-الذي ظل محوريا في كل مؤلفاته، ولكن بشيء من تفاوت الدرجة-وكان قد تعرف على هذه الموسيقا الفولكلورية بعمق لأول مرة سنة 1920 على أثر إقامته في جبال «تاترا» وهناك بهره عنفوان موسيقا هذه المنطقة والانطلاق العنيف لرقصاتها الجبلية، وانعكس هذا ببلاغه على موسيقا «باليه هارنازي Harnasie» التي استلهم فيها عددا من أغاني ورقصات تلك المنطقة، وأبرز فيها الضغوط والإيقاعات غير المنتظمة لها.

وقد وفق شيمانوفسكي في أن ينسج لنفسه أسلوبا خاصا أدمج عناصر من الفولكلور البولندي مع عناصر هارمونية من الانطباعية الفرنسية (طغت على رومانسيته المبكرة) وكانت الهارمونية المجال الجوهري الذي تأثر فيه بديبوسي، واستطاع أن يتسامى بصنعته وخياله، بعناصر فولكلورية مبسطة، إلى آفاق فنية قيمة، ومما أضاف لثراء أسلوبه، شغفه بالشرق وأساطيره فنجد أن موضوعات أوبراته هاجيت Hagith (1913) والملك روجر King Roger» سنة 1924 مرتبطة بهذا العالم البعيد، كما أنه كان شديد الإعجاب بالشعراء الشرقيين أمثال حافظ وطاغور، اللذين لحن لهما بعض أعماله الغنائية، وجدير بالذكر أن الطابع الفولكلوري لموسيقاه لم يكن مجرد قشرة خارجية جذابة، بل إنه أضفى على بعض مؤلفاته (ومنها الباليه) طابعا

بدائيا بالغ العنف في إيقاعاته وهارمونياته. ومؤلفات شيمانوفسكي الأوركسترالية قليلة جدا فهو بطبيعته مؤلف للبيانو-مثل شوبان كتب له أعمالا قيمة [118] تحتل مكان الصدارة في موسيقاه وتبلغ حوالي ثلث مؤلفاته وهو ما يتفق مع اتجاهه إذ إنه يعبر ويفكر أساسا بالهارمونية ومع ذلك فان مؤلفاته للفيولينة-متفردة أو مع بيانو أوركسترا-وهي كذلك تكاد تبلغ ثلث مؤلفاته-ذات قيمة فنية خاصة، إذ أدخل لتكنيك عزفها عناصر مبتكرة تعتبر إضافات هامة بعد باجانيني وهي واسعة الانتشار، ومن أكبرها الكونشيرتو الثاني للفيولينة والأوركسترا (1930) أما مؤلفاته الغنائية والكورالية والأوركسترالية فهي توازي ثلث إنتاجه تقريبا.

وعين شيمانوفسكي أستاذا للتأليف بكونسرفتوار وارسو سنة 1922 ثم مديرا له وكانت السنوات الأخيرة في حياته شاقة.

تشيكوسلوفاكيا

تشيكوسلوفاكيا «اسم الدولة الحديثة التي تكونت [119]» عقب الحرب العالمية من أقسام ثلاث هي بوهيميا ومورافيا وسلوفاكيا، وهي بالطبع ليست وليدة هذا القرن، فتاريخها يرجع للعصور الوسطى وتشيكوسلوفاكيا بلاد «سلافية» تزخر بالموسيقا، حتى قيل إن كل تشكي يولد وتحت وسادته آلة فيولينة! والموسيقا كانت دائما جزءا جوهريا من حياتها بدءا من الطفولة الغضة، في مدارس القرى، وحتى أرفع مستويات الأداء الموسيقى في عواصمها الكبيرة. وشهد هذا القرن توسعا موسيقيا كبيرا فيها في مجالات الإبداع والتعليم والأداء بالإضافة لتفوقها في صناعة الآلات الموسيقية [120] وجاء مهرجانها الموسيقي الدولي «ربيع براج [121]» متوجا لهذا الازدهار وفيه تتردد، كل عام أصداء موسيقا سميتانا دفوجاك-فهي الموسيقا القومية في القرن الماضي-واللذين وضعا تشيكوسلوفاكيا على خريطة العالم الموسيقية وألمع مؤلفي تشيكوسلوفاكيا القوميين بعدهما وأوسعهم انتشارا هما ياناتشيك ومارتينو.

لايوش ياناتشيك: Leos Janacek (1928-1854)

ربما بدا أن ياناتشيك لم يعاصر إلا الربع الأول من القرن العشرين

وذلك لا يؤهله: لأن يكون ممثلا صادقا للقومية الحديثة في بلاده ولكن هذا التصور يتغير تماما إذا عرفنا إنه مؤلف تطور ببطء وتدرج نادرين بحيث لم يبلغ نضجه الحقيقي إلا في الستين، كما كتب ألمع أعماله في هذا القرن، بعد ما تبلور أسلوبه الشخصي القومي الطريف.

ولد ياناتشيك في هوكفالدى وكان الطفل السابع في أسرة ضخمة (11 طفلا) وكان والده معلما بمدرستها. ومن مهامه عزف الموسيقا الكنسية ولحفلات الريفيين الراقصة. وبعد بدايات محلية أصبح ياناتشيك منشدا في الكورال المحلي في التاسعة وعندما كان والده يصحب أفراد «قبيلته» لإحياء الحفلات كان الصغير يشترك معهم في العزف والغناء، وبرزت مواهب ليو [122] الفذة ولكن فقر أسرته أبطأ خطوات دراسته الموسيقية، وأخيرا وفق لدراسة الأرغن بكونسرفتوار ليبزيج، وفي فيينا درس البيانو حتى مستوى «الفيرتيوزية» ولكن الظروف لم تحقق له هذا الهدف، فعاد إلى برنو (عاصمة مورافيا) حيث قاد أوركستراها الفلهارموني وانغمس بكليته في حياتها وحياة فلاحيها، وقضى بها أغلب حياته، وأسس بها مدرسة للأرغن تحمل اسمه، ونظم حفلاتها الموسيقية للطبقة العاملة، كما عكف على دراسة موسيقاها (ولغتها) الشعبية [123] وأثمرت تلك الدراسة عملا علميا [124] أبرز فيها علاقتها بالمقامات الكنسية القديمة، ومدى ارتباط إيقاعاتها بنبض كلمات لغتها.

النضج المتأخر: الأوبرات:

لم تضع السنوات التي قضاها في برنو شبه مغمور هباء، بل أنضجت ملكاته الإبداعية فكتب أوبراه المبكرة الشهيرة يينوفا [125] Jenufa سنة 1904، وبعد عرضها في مورافيا قدمت للمرة الأولى ببراج سنة 1916 بنجاح فوري، وذلك بفضل لغتها الموسيقية الواقعية، والتي تذكر بأسلوب موسورسكي في تعامله مع الكلمات، وأذكى هذا النجاح طاقاته الإبداعية، فكتب في العقد التالي خمسة أعمال كبرى للمسرح هي التي اكتسبت له شهرته العالمية كمؤلف تشيكي الهوية، استمد خلاصة لغته الموسيقية من الفولكلور السلافي، وحرّر نفسه بذلك من كثير من التأثيرات الغربية السائدة.

وأهم أوبراته بعد ذلك «رحلات السيد بروتشيك سنة 1917» [126] وكاتيا

كابانوفا Katja Kabanova 1921 (عن مسرحية العاصفة لأوستروفسكي) «والثعلبة الصغيرة الماكرة [127] The Cunning Little Vixen» سنة 923 وهي على خلاف أوبراته الأخرى بعيدة عن الصراعات السيكولوجية فهي أشبه بأسطورة للكبار تنطق موسيقاها بإيمانه بالطبيعة وتتحور فيها نداءات للطيور والحيوانات لألحان ذات رنين خيالي ساحر، وتدور أحداثها على مستويين واقعي ورمزي معا. ثم كتب أوبرا قضية ماكربولوس «The Makropoulos CaseA عن امرأة عاشت ثلاثمائة عام بفضل أكسير سحري، أما أوبراه الأخيرة: من بيت الموتى «From the House the dead» سنة 1928 فهي أقوى أوبراته وأقربها للواقعية، وتركها عند وفاته غير مكتملة [128].

وبجانب الأوبرات كتب ياناتشيك أعمالا للكورال أهمها القداس السلافي «Glagolithic Mass» وهو من ألمع الأعمال الدينية في هذا القرن، بشذراته اللحنية المقتضبة ذات الطابع الفلكلوري، والإيقاعات السلافونية [129] الراقصة (في قسمي المدخل والكريدو Credo) وبروح البهجة والفرح التي تشع بها موسيقاه، وأوبرات ياناتشيك هي محور تميزه ونتاج صدق قوميته بأسلوبها الغنائي المستمد مباشرة من إيقاع كلمات اللغة وانعطافاتها اللحنية، وهو في هذا أمين على لغته، وأوبراته على كل ما تزخر به من الملامح القومية الفريدة-ومن التأثير الدرامي البليغ-فهي غالبا تخرج عن نطاق الخبرات الموسيقية للمستمع العادي والعربي بخاصة (بحكم ارتباطاتها التشيكية المحلية ولغتها) إلا أن التعرف عليها حية أو مسجلة وبخاصة يينوفا، من الخبرات الموسيقية الممتعة فمؤلفها أولا وأخيرا «مؤلف مسرح وُهب حاسة طبيعية للمواقف الدرامية، وبصيرة في تجسيد الشخصيات والأجواء النفسية ببلاغة حقيقية وبأسلوب شخصي شائق حقا.

مؤلفاته للآلات وأسلوبه:

أقرب أعماله للمستمع مؤلفاته للأوركسترا ولموسيقا الحجرة، وأشهرها جميعا السنفونيتا [130] Sinfonietta سنة 1926، وتنطق «رابسوديته السلافية» ورابسودية تاراس بولبا [131] Taras Bulba سنة 1918 والبالاد (القصيد) الأوركسترالي بلانيك Blanik، تنطق جميعا بانتمائه القومي العميق (أسلوبا وموضوعا) ومن رباعيتيه الوتريتين نشير خاصة للثانية، فهي نوع من الترجمة

الذاتية Autobiography (وعنوانها الداخلي رسائل حميمة Intimate Letters، يشير لصلته العاطفية بكاميلا ستوسلوفا) وهي تموج بأجواء نفسية متباينة من الطمأنينة العذبة إلى التوقد العاطفي، وله سداسية الشباب للنفخ، وغيرها.

ونتوقف لحظة عند السنفونيتا [132]، أوسع أعماله انتشارا وأصدقها تمثيلا لأسلوبه الناضج في أواخر حياته وهي ليست عملا سيمفونيا يقوم على التفاعل الدرامي بل هي أشبه بالمتتابعة في حركاتها الخمسة، وبناؤها (الفورم) رابسودي مفكك، أشبه بالارتجال، وليس هناك ارتباط داخلي بين حركاتها إلا في النداء النحاسي الاستهلالي الذي نسمعه مرة ثانية في الختام. وتلوينها غريب، فحركتها الأولى تتطلب إحدى عشرة آلة طرمبت وآلتي باص توبا نحاسية وطبول، بينما يشفّ النسيج وتبرز آلات النفخ الخشبية في حركات أخرى، ونسيجها الموسيقي يكاد يتعمد «البدائية» إذ إنّ عماده مقولات لحنية مقتضبة [133] يكررها المؤلف بإلحاح (دون تنويع يذكر)، وإيقاعاتها نماذج قصيرة، ومن هذه المواد الموحية فالفلكور الموارفي، يبني نسيجا أشبه بلوحة موزابيك (فسيفساء) تتقابل فيها كتل صوتية ضخمة مع أخرى أصغر وأخف.

وليانشيك أسلوب شخصي جدا ربما كان مزيجا من الرومانسية المتأخرة وبعض الانطباعية: التي تجعله صادقا في إيمانه بالريف وبالطبيعة التي كانت من أهم مصادر إلهامه، ولكن المحور الحقيقي لأسلوبه فولكلوري تشيكي بحت، وخاصة في أعماله الغنائية التي تعبر بجوهر موسيقا «الفلاحين» وتعكس (حتى في أعمال الآلات) نبرات لغتهم وإيقاع كلماتهم ورقصاتهم. والغريب في أسلوبه أنه لا يقتبس أية نصوص شعبية بل يعمد لابتكار ألحان تبدو وكأنها مأخوذة عن الموسيقا الشعبية السلافونية.

والألحان في موسيقاه مقولات قصيرة حادة الزوايا، تنبع من مقامات الفولكلور وأبعاده، ونماذجه الإيقاعية كذلك مستمدة من نفس المصدر. أما هارمونياته فهي متحررة من المسالك التقليدية، وزادها استخدامه الواسع للكروماتية تحررا بحيث ضعفت صلتها بالمحور التونالي، مما جعله يتخلى عن كتابة دليل المقام [134] كما نراه أحيانا يستخدم سلم الأصوات الكاملة وإن كان نزوعه المقامي، ومن أبرز ملامح لغته الهارمونية الخاصة. كما نراه

أحيانا يستخدم سلم الأصوات الكاملة.

والنسيج الموسيقي عنده يتكون من تلك الشذرات اللحنية والإيقاعية المقتضبة المتكررة بإلحاح [135]، مع قدر يسير من التنويع ودون تفاعل حقيقي، مما خلق أسلوبا بنائيا متحررا وغير تقليدي. وله لمسات تلوينية طريفة بعضها يعكس آلات شعبية [136]، وهي عامة تضيف للإحساس بغرابة أسلوبه وبدائيته المتعمدة [137].

وهكذا كان ياناتشيك امتدادا أشد قومية لمبادئ صديقه دفوجاك وان اختلفت بهما سبل التعبير، ويعتبره بعض المؤرخين من الشخصيات القومية الهامة في هذا القرن ويضعونه في مصاف فاليا وكوداي وسيبليوس وفون وليامز.

بوهوسلاف مارتينو Martinu (1959 - 1890):

ولد مارتينو في أعلى برج كنيسة قرية في بوهيميا، لوالد كان يعمل حارسا للبرج، وفيه قضى الطفل أغلب السنوات العشر الأولى من حياته، (وحين بدأ تعليمه في السابعة كان عليه أن يتسلق 193 درجا ليتوجه للمدرسة، ثم لترزي القرية، الذي علمه بدايات عزف الفيولينة) وبرع الصغير في العزف فقدم أول حفل وهو في السابعة وعندما بلغ العاشرة كان قد كتب عدة مؤلفات موسيقية.

الطالب الفاشل: التحق مارتينو سنة 1906 بكونسرفتوار براج كطالب فيولينة، ولكنه انهمك في قراءات أدبية شغلته عن الانتظام وأخيرا فصل من ذلك المعهد سنة 1910 لإهماله.

واستمر بعد ذلك يكتب الموسيقا معتمدا على موهبته الطبيعية وما حصّله موسيقياً، وحصل على منحة صغيرة أتاحت له السفر لباريس لاستكمال تكوينه الموسيقي، فدرس على آلبير روسيل Roussel، كما اجتذبته مبادئ المجموعة المسماة الستة Les Six[138] وبخاصة هونيجير Honneger وميو Milhaud ويولنك Poulene وكلاسيكية سترافنسكي الحديثة وكذلك أساليب رافيل ودندي D'Indy، وهناك بدأت بعض مؤلفاته تقدم وتنشر، وكانت إقامته الطويلة بباريس (17 عاما) شاقة لفقره المدقع، ولكنها أثرت شخصيته وصقلتها موسيقيا، فانطلق يكتب بسهولة فائقة إعدادا كبيرة من

الأعمال في شتى الأنواع. وربما كان أعمق أثر لتلك الفترة أنها أكدت شعوره بقوميته التشيكية ونمت وعيه بأنها طريق للتوصل لأسلوب يوفق بين رصانة الكلاسيكية الحديثة وبين الفولكلور الموسيقي التشيكي. مع تطعيم بعناصر من الجاز Jazz والملاحظ أن أغلب موضوعات موسيقاه مأخوذة عن الأساطير الشعبية التشيكية.

واضطر مارتينو لمغادرة باريس سنة 1940 [139]، تاركا خلفه مدوناته، ووصل لأمريكا سنة 1941 فقيرا يجهل الإنجليزية صفر اليدين حتى من موسيقاه، مما عاقه عن التأقلم بسهولة للعالم الجديد ولكن كوسفتسكي كلفه كتابة سيمفونية فبدأ يستعيد ثقته وأتبعها بخمس سيمفونيات أخرى ما بين 42/ 1946، كما كتب مجموعة أغان على صفحة واحدة وأخرى على صفحتين أودعها حنينه لوطنه الذي حالت السياسة دون عودته إليه [140] وقضى العقد الأخير متنقلا بين أمريكا وفرنسا وسويسرا وظل يكتب بغزارة وسهولة مؤلفات عديدة، بجانب تدريسه للتأليف [141] الموسيقى، وحقق مارتينو نجاحا دوليا بانتشار مؤلفاته في أمريكا-بفضل كوسفتسكي-وفي بلاده-بفضل تاليش، وحصل على جوائز دولية.

مؤلفاته وأسلوبه:

شمل إنتاج مارتينو ست سيمفونيات وعشرة باليهات استار Istar وسبالينيك Spalinek ولكنها محدودة الانتشار، كما كتب عددا من الأوبرات التي أرادها ترفيها ميسرا، نشير منها إلى حفيف الغابة والأوبرا الإذاعية ذات الفصل الواحد «كوميديا فوق القنطرة» ومعجزات السيدة العذراء [142] وكلها تنطق بانتمائه القومي، وتنطق بانتمائه القومي موضوعا وشعرا وموسيقا. وأهم مؤلفاته الأوركسترالية السيمفونية في قالب الكونشيرتو Symphonie Concertante والقصيد السيمفوني «الصخرة» The Rock وفريسك[143] Fresky وأبرزها جميعا «الخيالات السيمفونية-Fantaisies Symphoniques [144] أو السيمفونية السادسة. والملاحظ في اختياره لموضوعات بعض الباليهات غير القومية، أنه شغوف بتجسيم حركة تلاطم الجماهير المتدافعة في الزحام، كما في باليه Half Time سنة 1925 والمشادة[145] «La Bagarre».

ومارتينو بحكم طبيعته وتكوينه أقرب للتلقائية الطبيعية من أغلب معاصريه. فهو يكتب بسهولة فائقة وتحكم تكنيكي كبير ولا يراجع ما يكتبه، ومن هنا يبدو إنتاجه غير متعادل، إذ يتأرجح بين أعمال جيدة محكمة مثل السيمفونية السادسة، وأخرى عادية بل دارجة. ولذلك يعتبره بعض المؤرخين «حرّفيا» بارعا [146]. ولغته الموسيقية تونالية، تقترب من سياق الموسيقا الخفيفة، وكذلك هارمونياته ووسائله في الصياغة البنائية، غير أن العنصر المسيطر عليها هو الموسيقا الشعبية السلافية فهي بادية في أفكاره لحنيا وإيقاعيا، وتكوين قفلاته وإيحائه برنين آلاتها، كموسيقا القرب. والتلوين عنده متأثر بوضوح بانطباعية ديبوسي الفرنسية، كما كان يميل لإثراء الأوركسترا بإضافة آلات أخرى كالبيانو أو الأكورديون أو أصوات الغناء بلا كلمات.

ومارتينو يقدم لنا نموذجا صادقا للقومية التي تستطيع أن تزدهر بغير الوجود المادي المباشر في وطن المؤلف، فهو وإن عاش منعزلا في وطنه وفي اغترابه-لم يفقد انتماءه القومي للحظة واحدة، وظلت الملامح القومية مسيطرة في موسيقاه، رغم المؤثرات الأخرى التي تشربها.





صورة نادرة لبارتوك مع
البدو في رحلة لجمع
الموسيقا الشعبية من آسيا
الصغرى سنة 1930



سلطان كوداي



ميكيس ثيوروراكيس



ل. يانا تشيك



جورج إنسكو المؤلف الروماني



بارتوك في مصر و معه (هند مت) في زيارة لسقارة سنة 1932

مراجع الفصل الثاني

-Helm, Everett: Bartok. Faber & Faber, London 1971

- Hausler, Josef: Musik im 20 Jahrhundert, Carl Schoenemann, Verlag Bremen1969

- Kodaly, Zoltan: Die Ungarische Volkmusik. Corvina, Budapest1964

- Lendvai, Erno: Bela Bartok, An Analysis of his music, Kahn&, Averill London1971.

- Newmarch, Rosa: The Music of Czechoslovakia, O.U.P.)Reprint. 1969 (by Harper

- Richard, Albert(editor)Bela Bartok, L'Homme et L'oeuvre1981 - 1945, Numero Special(224)La Revue Musicale

- Saygun A.A. Quelques reflexions sur certaines affinites des mu-,siques folkloriques Turque et Hongroises, Studia Musicologica.1964, 4-1

- Szabolcsi, Benca,)eitor(Bartok: Sa Vie et son Oeuvre II edition.1968, Corvina, Budapest

.-Szabolcsi, B. Geschichte der Ungarische Musik, Corvina 1964

.-Worner, Karl: Musik der Gegenwart, Schott, Mainz 1949

- Weltgeschichte Der Music, Kurt Honolka, und Kurt Reinhard, Lu-kas Richter, Bruno Stablein, Hans Engel, Paul Nettl, Rheingauer. 1976, Verlaggesellschaft, Eltville am Rhein

- Vargyas, Lajos: Bartok's melodies in the style of folk songs: Journal of the International Folk Music Council, Vol. XVI.1964,

- George Enescu, Hommage a l'occasion du centenaire de sa naissance)Avant-Propos, Zeno Vancea(, Editura Meridiane, Bucarest.1981

3 "روسيا والاتحاد السوفيتي"

القرن التاسع عشر: العصر الذهبي للموسيقا الروسية:

لم يكن العالم الموسيقي يعرف موسيقا روسية متميزة حتى منتصف القرن التاسع عشر، إذ كانت موسيقاها مجرد امتداد للموسيقا الأوروبية. ثم شهدت الحقبة السابعة، وما تلاها، نهضة هائلة في الموسيقا الروسية، كانت جزءا من ازدهار شامل للأدب والفنون في روسيا. ففي القرن الذي ظهر فيه بوشكين وتلاه تولستوي وتشيكوف ودوستويفسكي، ظهر في الموسيقا الروسية جيل من المؤلفين الموهوبين على رأسهم جلنكا (1804-1857) وأسمعوا صوت بلادهم الموسيقي للعالم لأول مرة.

وقد ساد الحياة الموسيقية في روسيا في القرن التاسع عشر تياران موسيقيان متميزان أولهما: تيار الموسيقي الأوروبية-مع غلبة للتأثيرات الفرنسية والإيطالية-وهو التيار الذي بلغ مستوى بارزا من الإتقان، وأصبح جزءا من حياة الطبقات المثقفة في روسيا، أما التيار الآخر فهو تيار موسيقا

«العامة»القائم على الموسيقا الفولكلورية السلافية من جانب، وموسيقا الكنيسة الروسية الأرثوذكسية من جانب آخر. وظل كل منهما يعيش بمعزل عن الآخر، ولأول مرة في تاريخ روسيا تقارب هذان التياران وتفاعلا في القرن الماضي، على أيدي رواد الموسيقا «القومية»الذين اشتهروا باسم «الحفنة القومية»أو «الخمسة الكبار».

وقد أسفر تقارب هذين التيارين عن تطورات واكتشافات موسيقية مثيرة بعيدة، واستطاعت موسيقا جلنكا «والخمسة الكبار»أن تكشف للعالم مدى ثراء الطاقات الفنية الكامنة في التراث الموسيقي الشعبي لهذه البلاد الشاسعة، وأخذت أصداء موسيقا بالاكيريف (1837- 1910) وبورودين (1833-1887) وموسورسكي (1839-1881)، وكوي، ورمسكي كورساكوف (1844- 08 9) تتردد في أنحاء روسيا، و لم تلبث أن اقتحمت معاقل الموسيقا الأوروبية التي استمعت لنبرات جديدة في هذه الموسيقا الروسية القومية. أدهشتها بطرافة مقاماتها وبتكويناتها الإيقاعية الأحادية (العرجاء)، وبلغتها الهارمونية الخشنة ونسيجها البوليفوني غير المألوف وبصيغها الموسيقية المتحررة.

ولعل أعظم انتصار للموسيقا القومية الروسية أن فنانا أتيح له أعلى تعليم موسيقي (بكونسرفتوار باريس) مثل كلود ديبوسي (1862-1917) قد تعلم من موسيقا موسورسكي-الذي علم نفسه الموسيقا. فقد وجد ديبوسي (مبتكر الانطباعية الموسيقية) في فن موسورسكي مفتاحا للحل الذي أخرج به الموسيقا الغربية من طريق مسدود. وصلت إليه بعد فاجنر، فمن الحقائق التاريخية الشائقة أن موسيقا موسورسكي [1] القومية كان لها فضل كبير في الآفاق الرحبة التي اكتشفها ديبوسي للغة الموسيقا الغربية، هارمونيا وتلوينيا وجماليا في أواخر القرن الماضي.

وفي هذا العصر الذهبي ذاته أنجبت روسيا مجموعة أخرى من أعظم مؤلفيها ممن لم يلتزموا بالتعبير القومي في موسيقاهم على طول الخط بل سلكوا طريقا أكثر تحررا وذاتية وعلى رأسهم تشايكوفسكي (1840- 1893) ومنهم سكريابين Scriabin وروبنشتاين وغيرهم. وبهذين الجناحين: القومي والعالمي، غزت روسيا عالم الموسيقا الأوروبية وثبتت أقدامها فيه برسوخ، وكان هذا هو إنجازها الموسيقي العظيم الذي أقبلت به على مشارف القرن العشرين.

الموسيقا الروسية في القرن العشرين في ظل النظام الاشتراكي.

كانت روسيا في مطلع القرن العشرين ترزح تحت حكم قيصري تتداعى أركانه، وتعاونت الحرب العالمية الأولى وتعفن النظام، على اندلاع الثورة الاشتراكية عام 1917 فاجتاحت البلاد اضطرابات خطيرة لم تهدأ حدتها إلا في العشرينات، وأخيرا بدأت أوضاع المجتمع الاشتراكي تستقر، مغيرة لكل نظم الاقتصاد والعلاقات الاجتماعية تغييرا لا نظير له من قبل. وكان لابد لهذه التغييرات العميقة في المجتمع من أن تنعكس على الثقافة والموسيقا.

وبمجرد أن استتبت أوضاع الدولة الجديدة، بدأت الحكومة في رسم وتطبيق سياسة ثقافية وموسيقية بعيدة المدى، تتلخص أهدافها فيما يلي: التأكيد على أهمية دور الموسيقا في الحياة اليومية لملايين الشعب، وما يترتب على ذلك من ضرورة إبداع موسيقي تعكس «واقع»المجتمع الجديد، وتنبثق عن فلسفته ومبادئه، موسيقا نابعة من التقاليد الروسية والتراث الروسي، وان لم تنعزل عن المنجزات الإنسانية موسيقا تخاطب جماهير العمال والفلاحين بأسلوب مبسط ومستساغ.

وفي سبيل تحقيق هذه الأهداف التزمت الدولة بتوفير أفضل فرص التعليم المتخصص، وبذلت جهودا وأموالا ضخمة لرعاية المواهب الموسيقية بين أبناء الشعب، منذ الطفولة، وإلى أن يكتمل تكوينها الفني.

وهذه المحاور التي قامت عليها السياسة الموسيقية للاتحاد السوفيتي جديرة بوقفة متأنية في محاولة لتفهمها من وجهة النظر الروسية ولتقييم وسائلها والنتائج التي أسفرت عنها خلال ثلثي قرن تقريبا [2].

الجمهور الجديد للموسيقا:

لاشك أن أبرز إنجاز حققه السوفيت أن الموسيقا أصبحت عندهم حقيقة ماثلة في حياة الإنسان السوفيتي العادي [3]، بما لم يتحقق في ظل أي نظام اجتماعي من قبل. فالموسيقا عندهم لم تعد وقفا على قلة مثقفة من رواد حفلات الكونسير المتمرسين، بل هي خدمة ثقافية حيوية تتاح للإنسان البسيط بأقل التكاليف، وقد أدى هذا التطور إلى اتساع القاعدة العريضة للجمهور «المستهلك»للموسيقا في الاتحاد السوفيتي، اتساعا له

ميزاته وله في الوقت نفسه بعض مشاكله فمثل هذا الجمهور العريض مهما يكن حماسه المتوق لتذوق الموسيقا (وهو ما أسعد الموسيقيين الروس والزائرين وكان مثار تعليقهم) فهو جمهور أقرب لبساطة الفطرة، وهو لذلك يصبو إلى تعبير موسيقي مباشر وميسر بعيدا عن الاتجاهات «التجريبية»المعقدة-والتي بلغ بعضها حد اللامعقول في الغرب في مطالع هذا القرن. ومن الطبيعي أن يتشوق هذا الجمهور الجديد إلى متعة موسيقية إنسانية تضيء حياته وتخفف معاناته، ولذلك حثّت السلطات السوفيتية المؤلفين السوفيت على مخاطبة هذا الجمهور، بأساليب موسيقية وثيقة الصلة بالتقاليد والتراث الروسيين وذلك لكي يقوم فن الموسيقا بوظيفته الاجتماعية في حياة الشعب، كما تمثلها ذلك المجتمع الجديد.

الموسيقا والإطار الثقافي الشامل لشعب متعدد الجنسيات:

ليس أقرب لنفس الإنسان البسيط من الموسيقا الشعبية، المتوارثة عبر الأجيال، والتي شكلت وجدان الشعب. وروسيا تتمتع بثراء عريض في اللهجات الموسيقية الشعبية، لجنسياتها المتعددة التي تقطن جمهورياتها الخمس عشرة الممتدة عبر قارتين، ولذلك فإن استلهام ذلك التراث الشعبي الموسيقي هو إحدى الوسائل المثلى لخلق موسيقا فنية قريبة لنفوس الملايين من البسطاء، الذين يتألف منهم هذا الجمهور العريض.

وهكذا طُرحت قضية «القومية»في الموسيقا السوفيتية كمحور رئيسي في سياسة الدولة الثقافية التي تهدف للحفاظ على الطابع القومي للجنسيات المتعددة (4)، وتشجيع جنسيات الأقليات (غير السلافية) على التعبير عن ذاتها موسيقا، بتطوير تراثها الشعبي، وذلك في إطار ثقافي وموسيقي شامل، قادر على احتواء كل الثقافات واللهجات المتعددة التي تزخر بها البلاد. وفي ظل هذه السياسة استطاعت قوميات الأقليات-مثل جمهوريات القوقاز (جورجيا وآرمينيا وآذربيجان) والجمهوريات ذات الأصول الشرقية الإسلامية في أواسط وجنوب شرق آسيا (مثل الأزبك والتركمان والكازاخ والطاجيك وغيرهم) استطاعت كل هذه القوميات أخيرا أن تعبر عن ذاتها موسيقيا بلهجات تؤكد هويتها المتميزة، دون وجل، وان تجد لموسيقاها مكانا، بجانب موسيقا المراكز الروسية العريقة، بل واستطاعت

أن تلعب دورا في إثراء الموسيقا السوفيتية بروافد ثقافية جديدة لم تدخلها من قبل.

التعليم الموسيقي والوعي القومي الجديد:

إن تفوق التعليم الموسيقي في الاتحاد السوفيتي أمر يجمع عليه العالم كله [5]، ويكفي أن نذكر بعض الأسماء السوفيتية التي انتزعت مكان الصدارة في عالم العزف وحده في هذا القرن، مثل أويستراخ وكوجان وروستربوفتش وريشتر وجيللز وغيرهم، لكي ندرك مدى رسوخ القاعدة الموسيقية التي تخرج هؤلاء الفنانين العالميين. ولازالت روسيا السوفيتية تبهر العالم بطاقاتها الفذة المتجددة في المسابقات الموسيقية في أنحاء العالم، وإذا أضفنا لذلك الأسماء الكبرى والعديدة للمؤلفين الروس المعاصرين الذين حققوا شهرة خارج بلادهم، لأدركنا مدى نجاح التعليم الموسيقي السوفيتي في تحقيق أهدافه، وتهيئة المناخ الملائم لازدهار المواهب الإبداعية لكل القوميات على السواء.

وتنال المواهب الموسيقية لدى الطفل عناية مركزة في روسيا فقد أنشأت الدولة مدارس موسيقية ابتدائية [6] للموهوبين، ومدارس ثانوية موسيقية[7] ولم تكتف بذلك بل أنشأت للمواهب الفريدة ما يسمى بالمدارس الموسيقية المركزية [8] ولا يلتحق بمعاهد الكونسرفتوار الأربعة والعشرين إلا الصفوة من خريجي هذه المدارس والتي تتبع عادة لوزارات الثقافة والتعليم المحلية وبعضها للوزارات المركزية للثقافة والتعليم.

وجدير بالذكر أن مناهج التعليم بمعاهد الكونسرفتوار السوفيتية موحدة، إلا فيما يختص بدراسة الموسيقا الشعبية المحلية لكل جمهورية-فهناك أقسام متخصصة لها في عدد من الجمهوريات (كالقوقاز. وآسيا الوسطى) تتولى تدريس الآلات الشعبية، وتكون بها فرقا خاصة من تلك الآلات.

وربما يكون لهذا التوحيد عيوبه إذ إنه يفرض نسخا مكررة لا تسمح بأي تنوع، ولكن من ميزاته أنه يضمن مستوى معينا للتخرج في جميع المعاهد السوفيتية، وقد نجح هذا النظام في تخريج أعداد كبيرة من المؤلفين المتمكنين من فنون التأليف الموسيقي تمكنا فتح أمامهم الآفاق لابتكار لهجات موسيقية جديدة، مستوحاة من تراث قومياتهم، وهو ما خلق مناخا مواتيا

لازدهار التأليف القومي، بأعمال عدد من المؤلفين السوفييت المرموقين.

تنظيمات المؤلفين الموسيقيين:

حُلّت سنة 1932 كل الجمعيات الموسيقية وأنشئ اتحاد المؤلفين الموسيقيين المركزي بموسكو، [9] ليقوم بدفع الموسيقا السوفيتية عامة، ولينظم شؤون الأداء والنشر والنقد الموسيقي، وليتولى رعاية مصالح المؤلفين ويهيئ فرص التعاون بينهم وبين الكتاب والمخرجين، ومن مهامه كذلك المناقشات الجماعية لتقييم الأعمال الموسيقية الجديدة.

وقد أدت «الواقعية الاشتراكية»التي تبناها الاتحاد، إلى إعادة تقييم تراث الموسيقا الكلاسيكية والرومانسية، وإلى الاهتمام بدراسات الفولكلور الموسيقي، وخاصة في جمهوريات الأقليات، كجزء من خطة تنشيط التأليف المعبر عن تلك الجنسيات، ثم أنشئت اتحادات إقليمية أخرى للمؤلفين في أنحاء البلاد.

وبإنشاء هذه التنظيمات أصبحت الدولة مسؤولة ومهيمنة على كل شؤون الموسيقا: في التعليم الموسيقي بمراحله، والأداء والتأليف والبحث العلمي (الموزيكولوجيا والإثنوموزيكولوجيا) والنقد الموسيقي، والنشر المطبوع والمسموع [10]

في نظام فريد من نوعه، رأى فيه الغرب نوعا من الوصاية«السياسية على الفن، ولكن مما يجدر ذكره أن المؤلفين الموسيقيين يتمتعون هناك بمكانة اجتماعية، يفتقدها المؤلفون في مجتمعات أخرى، وقد كفل لهم هذا النظام حياة منتجة، بعيدة عن كثير من التطاحن المرير على فرص الظهور، كما في النظم الاجتماعية الأخرى) وهم يتمتعون بصلة حيوية وحقيقية مع جماهيرهم، تشعرهم بقيمة الدور الذي تؤديه موسيقاهم في خدمة مجتمعهم، وهو ما انعكس بالضرورة على نوعية مؤلفاتهم (في غلبة الأعمال الوطنية المتفائلة) بل وعلى أساليبهم ذاته[11].

هذه هي المبادئ التي قامت عليها تنظيمات المؤلفين السوفيتية، غير أن التطبيق قد أسفر عن مشاكل وأزمات تاريخية كانت أولاها سنة 1936 وثانيتها سنة 1948 التي وقف فيها الحزب في مواجهة حادة ضد المؤلفين كان لها صدى عالمي واسع، ونشرت الصحف فيها خطابا لجدانوف Ghdanov

مسؤول اللجنة المركزية للحزب-شجب فيه بعنف، أعمالا جديدة لشوستا كوفتس وبروكوفييف وخاتشاتوريان ومراديلي وغيرهم، منددا بما أسماه انحرافهم عن الواقعية الاشتراكية، واندفاعهم في تقليد تيارات الغرب المتسمة بالشكلية Formalism [12]، أتباع البورجوازية المنحلة، وطالبهم بتصفية أخطائهم [13] وتنمية الوعي بواجبهم إزاء الشعب.

وقد سلط كتاب الغرب أضواء مركزة على تلك الأزمة الشهيرة، بما تدل عليه من وصاية وتدخل في حرية الإبداع الفني غير أن بعض المؤرخين الغربيين المحايدين، مثل كالفو كوريسي، وفنكلشتاين وفيرجيل طومسون وب ستيفنس، تناولوا هذا الموقف من زاوية اجتماعية تحاول تفهمه في ضوء متطلبات المجتمع في تلك الفترة التالية للحرب، وفي إطار التوسع في الخدمات ومنها الخدمات الثقافية، التي تريد الدولة توفيرها للجماهير[14]- والبعض الآخر منهم تناوله من زاوية موسيقية فرأى كالفو كوريسي أن شوستا كوفتشي قد استفاد من مراجعة موقفه الفني، في سيمفونيته الخامسة [15] ومن أطرف وجهات النظر الغربية بهذا الصدد، ما كتبه ستيفنس Stevens (في مقاله عن الاتحاد السوفيتي في كتاب هارتوج: الموسيقا الأوروبية في القرن العشرين) إذ كتب: عادت روسيا بعد الحرب لمناقشة فلسفتها الجمالية (بمناسبة الأوبرا الجديدة لمراريلي) واتضح خلال تلك المناقشات أن هناك هبوطا مقلقا في رواد الحفلات الموسيقية، كما أثيرت اتهامات عديدة ضد لجنة سكرتارية اتحاد المؤلفين-وهي تضم فطاحل المؤلفين-على رأسها اتهامهم بالاستبداد والاهتمام فقط بنشر مؤلفات أعضائها، وكَبّت النقد المعارض لها، ومنع المؤلفين الشبان من الظهور، وبخاصة أبناء الأقليات؟ وأبرز ستيفنس الجانب الإيجابي لذلك الموقف الهجومي [16] الذي عكس في نظره-حرص الحزب والحكومة على أن تصبح الموسيقا قوة ضخمة.

ومهما يكن حكمنا على المشاكل التي شابت التطبيق في تلك التنظيمات إلا أن هناك سمات صحية أخرى في الموسيقا السوفيتية أبرزها تعميق الوعي بالثقافات الموسيقية المحلية، وحرص المؤلفين على مخاطبة جمهورهم دون تعال، وتخطيهم للحواجز التعسفية القائمة بين الموسيقا الخفيفة (Popular) التي ترضي الصدق الاجتماعي والموسيقا الرفيعة التي ترضي

الصدق الداخلي للفنان. ولعل تلك الأزمة التاريخية قد مهدت الطريق ولو بشكل غير مباشر-لدفع حركة التأليف القومي فظهرت في أعقابها فورة قومية أنتجت أعمالا قد تكون محدودة القيمة، ولكنها أدت إلى اكتشاف عدد من المؤلفين الموهوبين الجدد، الممثلين لجمهوريات مختلفة.

الحركة القومية الثقافية:

وهكذا بدأ ما يمكن تسميته بالحركة القومية «الثانية»في الموسيقا الروسية. وربما كنا بحاجة لسنوات أطول للحكم الحقيقي على أصالة هذه الحركة القومية الثانية وحيويتها وإلى أي حد تدين بوجودها للسياسة السوفيتية الثقافية، أم أنها انطلاق تلقائي لمؤلفين جدد يسعون للتعبير عن هوية قومياتهم؟

جيل الانتقال:

حفلت الحياة الموسيقية الروسية في مستهل القرن بعدد وفير من مشاهير المؤلفين من أمثال سكريابين ورحمانينوف، وجلا زونوف، واثيبوليتوف إيفانوف، وجليير، ومياسكوفسكي وجرتشانينوف، وبروكوفييف وجنيسين وليادوف وآرنسكي وليايونوف وغيرهم من أبناء الجيلين التاليين للخمسة الكبار، وهم جميعا قد نشأوا في ظل التقاليد الرومانسية الغربية وتمكنوا من استخدام أساليبها ببراعة، وإن لجأ أغلبهم لتطبيق «أنماط»غربية ومطروقة، وطوعوها لأساليبهم، ولا ننكر أن منهم مؤلفين تركوا بصمات واضحة على مسار الموسيقا الروسية مثل سكريابين وجلازونوف وبروكوفييف ورحمانينوف (وإن كان ارتباطهم بالتعبير القومي طفيفا) ومع ذلك فيمكن القول بأن قلة نادرة منهم، هي التي ترقي لمستوى العبقريات الحقيقية المجددة [17] والتي تطاول جيل رواد القومية الأوائل، وسيضطرنا حيز الكتاب إلى تناول اثنين فقط من أعلام جيل الانتقال، من روسيا القيصرية للسوفيتية.

م. ايبوليتوف ايفانوف (1859 - 1936) Ippolitov-Ivanov

مؤلف مخضرم عايش طرفا من العصر الذهبي للموسيقا الروسية-فهو

قد تتلمذ بكونسرفتوار سانت بطرسبورج على رمسكي كورساكوف-ثم عايش النظام السوفيتي قرابة عقدين، وقد كان له دور كبير في الحياة الموسيقية بدأ بتعيينه مديرا للموسيقا في تبليسي (عاصمة جورجيا) وهناك عكف على دراسة الموسيقا الشعبية للقوقاز [18] وشارك بدور فعال في تطوير الموسيقا الجورجية، ثم عمل أستاذا للتأليف ومسؤولا عن الأوبرا بكونسرفتوار موسكو. ثم مديرا لهذا المعهد سنة 1906 حتى عام 1922 (أي بعد السنوات العصيبة التي شهدت التحول الاجتماعي) ثم مديرا لمسرح البولشوي بموسكو عام 1925 م. كتب ايبوليتوف إيفانونف عدة أوبرات، وكانتاتات للكورال والأوركسترا، ومؤلفات لموسيقا الحجرة ولكن أهم مؤلفاته هي أعماله الأوركسترالية، فهي تنطق بانشغاله المتصل بتحقيق تلوينات قومية مختلفة المصادر، فنحن نجد في مؤلفاته عناصر من الموسيقات الشعبية الروسية الأرمنية والتركية والأزبكستانية والأذربيجانية، ولازمه هذا الاتجاه طوال حياته وظل مميزا لأسلوبه (حتى العقد السابع من العمر).

وأشهر مؤلفاته هي متتابعة «مشاهد قوقازية Caucasian Sketches» عام 1895 م التي استغل فيها مقاما أشبه بمقام الحجاز عندنا. وهي التي وطدت شهرته [19] ثم كتب مجموعة من الأعمال القومية الأخرى منها «رابسودية أرمنية»وشذرات تركية Turkish Fragments وصور من أزبكستان Uzbek Pictures وفي سهوب تركستان In the Steppes of Turkmenistan واختياره لمصادره الشعبية أشبه بموقف هواة جمع التحف، وربما كان بعضه استجابة لاتجاه السلطات السوفيتية في تشجيعها للتعبير عن الأقليات، وعلى كل حال فهو متأثر لحد كبير برمسكي كورساكوف وتشايكوفسكي في تلوينه الشرقي الباذخ، وإن أخذ عليه نزوع موسيقاه للمحافظة وتركيزها على تلوينات قومية خارجية.

إسكندر جلازونوف A.Glazounov. (1865 - 1936).

من أشهر مؤلفي الجيل الثاني في روسيا بفضل مؤلفاته الغزيرة وتوفيقه بين التقاليد الروسية القومية الخمسة) والتقاليد الغربية الرومانسية وهذا ما أدى إلى نجاح موسيقاه وشهرته في أوروبا وتكريمها له [20].

وهو سليل أسرة مثقفة وعندما تجلت مواهبه مبكرة وجهه بالاكيريف

(أستاذ والدته) لدراسة التأليف وهو الذي قاد سيمفونيته الأولى عام 1882[21].

وقد درس التأليف على رمسكي كورساكوف مما وطد علاقته بالمدرسة القومية التي سار على نهجها في شبابه، وفي عام 1884 قاد ليست Liszt في فايمار، سيمفونيته الأولى وأثارت موسيقاه اهتماما أوروبيا تزايد حين تولى هو قيادة مؤلفاته في معرض باريس الدولي عام 1889.

وفي المجال التعليمي عمل جلازونوف أستاذا بكونسرفتوار سانت بطرسبورج ثم مديرا له سنة 1905 وظل به سنوات طوالا، كابد فيها مشاق نفسية، وخاصة بعد الثورة، حين تحولت مواقف الحكومة والطلاب تحولا لم يتوافق معه نفسيا، وزاد من معاناته نضوب معين الإبداع عنده (منذ سن الأربعين) [22] وتدهورت معنوياته وأخيرا غادر روسيا سنة 1928 في زيارة لأميركا عاد منها لباريس وبقى فيها حتى وفاته.

كتب جلازونوف عددا من السيمفونيات (والكونشرتوات) أشهرها كونشيرتو الفولينة عام 1904 واهتم بالموسيقا البروجرامية فكتب عددا من القصائد السيمفونية أهمها «ستنكارازين Stenka Razin» صور فيه ملحمة تاريخية بطولية، كما كتب باليه رايموندا Raimunda الذي حقق فيه تعبيرا عاطفيا عميقا.

وكانت له جولات مبكرة تباعدت بعد ذلك، في استلهام مواد شعبية مختلفة في مؤلفاته: كالروسية في متتابعة الكرملين والشرقية في «أحلام شرقية»والرادبسودية الشرقية Qriental Rapsody ويونانية في افتتاحيتين يونانيتين، وفنلندية في ملحمة «الكاليفالا Kalevala» إلا أن التعبير القومي ليس محورا أساسيا في موسيقا جلازونوف على الرغم من تأثره في بداية حياته الإبداعية ببلاكيريف ورمسكي، فهو قد تحول نحو الرومانسية المتأخرة، المتأثرة بتشايكوفسكي وليست، وأهم ما أخذه عن رمسكي هو لغته الهارمونية المميزة وتلوينه الأوركسترالي البراق، ويكمن جمال موسيقاه في ابتكاره اللحني الجياش وفي تفننه في التصرف في ألحانه وتحويرها بالأساليب الغربية التي تملكها ولكنه لم يضف إليها جديدا.

وجلازونوف لم يتأقلم مع النظام السوفيتي، ولذلك لم يلعب دورا مؤثرا في الموسيقا القومية في ظله.

إيجور سترافنسكي: Igor Strawinsky (1971- 1882)

ينفرد سترافنسكي بين مؤلفي القرن العشرين بمكانة رفيعة، ليس في موطنه روسيا وحدها، بل وفي العالم كله، وهي مكانة تكاد تقارب مكانة بيتهوفن أو فاجنر. وهو روسي المولد والنشأة (والمزاج) وإن كانت صلته ببلاده قد توقفت روحيا عند أعماق الفترة الروسية الأولى والممتدة لحوالي 1917، وعلى الرغم من قصر تلك الفترة فقد استطاع سترافنسكي أن يغير فيها وجه الموسيقا الغربية بجرأة أسلوبه، التي صدمت العالم الموسيقي- وخاصة في الباليهات القومية المبكرة-ولكنها فتحت عيون المؤلفين في هذا القرن على طاقات تعبيرية جديدة ومذهلة لم تكتشف من قبل.

وإذا نحن عقدنا مقارنة بينه وبين «الخمسة الكبار»فإننا نجد فكر الموسيقي أشد استقلالا عن الغرب منهم، فموسيقاه القومية ليست مجرد امتداد خصب لبدايات مدرستهم، بقدر ما هي نتاج عبقرية خلاقة من الطراز الذي افتقدته الموسيقا الروسية في مطلع القرن، وقد كان ظهور هذه العبقرية بداية صحوة أعادت للقومية الروسية حيويتها وأنعشت الموسيقا الغربية بوجه عام، وعلى الرغم من ضخامة دوره التاريخي فإن سترافنسكي يظل ظاهرة فريدة (ومنعزلة) في الموسيقا الروسية. هذا وسوف نلقي الضوء هنا على ما يتصل بموضوعنا من مؤلفاته القومية، مكتفين بالإشارة إلى بقية المراحل الأربعة لموسيقاه والتي كان فيها جميعا رائدا ثوريا، أسهم في تشكيل لغة موسيقا القرن العشرين وجمالياتها.

ولد سترافنسكي عام 1882 بأورانينباوم [23] قرب سانت بطرسبورج، وكان والده مغني الباص في الأوبرا، يصحبه للمسرح وهو صغير، مما أتاح له مؤثرات موسيقية رفيعة منذ طفولته، وبدأ يدرس الموسيقا هواية، ولكنه رضخ في شبابه لرغبة الأسرة في دراسته للقانون. وفي الجامعة التقى سنة 1902 بابن رمسكي كورساكوف فعرض على والده مؤلفاته الأولى، واستمر يدرس التأليف على رمسكي بشكل متقطع حتى وفاته سنة 1908، كما أخذ بنصيحته فكرس نفسه كلية للموسيقا.

وبعد وفاة أستاذه عزفت له مقطوعتان للأوركسترا، في حفل حضره سيرجي دياجيليف [24] الذي كان مشغولا بتكوين فرقته للباليه، وهي التي حملت مشعل التجديد في الفنون الأوروبية طوال عشرين عاما-فعهد إليه

دياجيليف بالتوزيع الأوركسترالي لموسيقا لشوبان وجريج [25] ثم كلفه تأليف الموسيقا لباليه كبير هو «العصفورة النارية»سنة 1908 وتوطدت بينهما صداقة وثيقة أثمرت عددا من الباليهات الشهيرة.

وسافر سترافنسكي لفرنسا لهذا الغرض ثم انقطعت موارده المالية من روسيا بعد الثورة، فأقام بضع سنوات بين فرنسا وسويسرا وأخيرا انتقل للإقامة في الولايات المتحدة سنة 1939 واتخذ جنسيتها [26] وتوفى بها سنة 1971 ودفن بالبندقية [27]. هذا ولم يعد سترافنسكي لوطنه إلا زائرا سنة 1962 حيث استقبل استقبالا بطوليا.

وتختلف الآراء حول الفترة الأولى «الروسية»القومية (الحوشية) في موسيقاه-وهي التي كانت مصادر الهامة فيها روسية في الموضوعات وفي عناصر الأسلوب-فهناك رأي يربط نهايتها بباليه «طقوس الربيع»سنة 1913 ورأي آخر يؤرخها بآخر أعماله الروسية: باليه كانتاته «الزفاف»وهو الذي كتب نسخته الأولى سنة 1917 والراجح اعتبار هذه الفترة ممتدة من سنة 1908 حتى 1917.

أما المرحلة الثانية فقد فرضتها عليه ظروف الأزمة الاقتصادية التالية للحرب العالمية، حين أصبح من المتعذر استخدام الأوركسترات الضخمة وسفر فرقة البالية الروسية في رحلاتها الفنية، وهنا اتجه سترافنسكي من حوالي سنة 1918 وحتى 1925 تقريبا إلى الكتابة لمجموعات صغيرة من الآلات (الغربية التكوين) بأسلوب يتسم بالزمد اللحني والتلويني مع شيء من الاهتمام بإيقاعات الموسيقا «الجاز»والراجتايم [28]، وفي هذه المرحلة الممهدة للكلاسيكية الحديثة كتب سترافنسكي قصة جندي لسبع عشر آلة وراوي كما بدأ يعيد اكتشاف العصور السالفة فكتب باليه «يولشينيلا»على موسيقا ليرجوليزي (1710- 1736) وكونشيرتو «دامبارتون أوكس»[29] ويقول في مذكراته إن «بولشينيلا كانت اكتشافه للماضي»وهو الاكتشاف الذي قاده إلى أطول وأخصب مراحل إبداعه، وهي مرحلة «الكلاسيكية الحديثة- Neo Classicism وخلال ما يقرب من ثلاثين عاما كان سترافنسكي يكتب بأسلوب موضوعي رصين وبوضوح الكلاسيكية ونقائها، وإن عاد للكتابة للأوركسترات الكبيرة، وطوال هذه المرحلة استمر كعادته يضع لنفسه قيودا وتحديات فنية، ليحاول التغلب عليها، وبرز اهتمامه فيها بصيغ عصر الباروك

وأساليبه وإن تناولها، وهي والكلاسيكية، بلغة هارمونية معاصرة وبتلوين جديد يستغل ألوانا صوتية غير مطروقة ومجموعات ومناطق غريبة في الآلات وفي هذه الفترة كتب أعمالا كبيرة منها: «سيمفونية في ثلاث حركات»والسيمفونية في مقام دو Symphony in C، وسيمفونية المزامير Psalms، وسيمفونيات لآلات النفخ، وأوبرا نهاية داعر (عن لوحة للمصور هوجارث) The Rake's Progress وأوبرا أوراتوريو «أوديب الملك Oedipus Rex وغيرها.

ومع أن سترافنسكي قد اشتهر بالتحولات العديدة في أسلوبه، إلا أن آخر تحولاته الأسلوبية جاء مفاجأة كبيرة فمنذ عام 1951، بدأ يطرح الأسلوب الدياتوني (والذي التزم به حتى الآن على الرغم من كل ما أدخله إليه من إضافات هارمونية كادت تخفي المحور التونالي) وتبني نظام صفوف الأصوات أي السيريالية-Seri alism، وكتب بهذا الأسلوب مؤلفات عديدة نذكر منها الأوبرا التليفزيونية «الطوفان The Flood وموسيقا لباليه آجون Agon وأناشيد جنائزية Requiem Cauticle ومزنية لجون ف. كينيدي وسباعية Septet والبكائيات Threni وغيرها، وبهذه الجولة الفذة أتم سترافنسكي دورته الكاملة عبر أهم مذاهب القرن العشرين الفنية بل ورجع إلى التاريخ مستمدا منه الإلهام، وكان دائم التساؤل والبحث عن تحديات فنية جديدة، ويكفيه أنه قد أثار التساؤل حول كل المعطيات الموسيقية المستقرة منذ ثلاثة قرون.

باليه العصفورة النارية (30) The Firebird

كان فوكين Fokine مصمم الرقص لفرقة دياجيليف، يقوم بتصميم باليه كبير على أسطورة روسية وأسند دياجيليف موسيقاها إلى ليادوف Liadov (1941- 1855) وبعد فترة زاره لكي يطلع على الموسيقا الجديدة فإذا به يطمئنه على أنه قد اشترى فعلا ورق النوتة الذي سيكتب فيه الموسيقا وعلى الفور قرر دياجيليف أن ينفذ الموعد المحدد للعرض فأرسل برقية لسترافنسكي يكلفه فيها تأليفها بدلا من ليادوف وعلى الرغم من تهيب سترافنسكي الشاب من هذه المهمة، إلا أنه أنجز الموسيقا في موعدها، وعرض الباليه بباريس في موعده سنة 1910 وكان القدر قد رشحه للمجد، فسلطت عليه الأضواء بين عشية وضحاها.

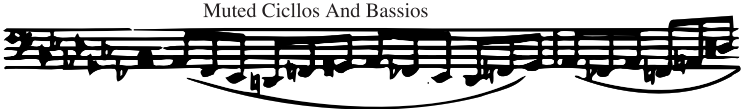
وقصة الباليه تقوم على أسطورة متداولة في الفولكلور السلافي، وقد أراد فوكين أن يستغل في الباليه التقابل بين جمال «العصفورة»وبشاعة الغول كاتشاي [31] يتجول الأمير الشاب في الغابة فإذا به داخل أسوار قلعة الغول «كاتشاي»وتظهر القلعة في خلفية المسرح ويرى الأمير حديقة مسحورة فيها عصفورة باهرة الجمال-لها أجنحة ذهبية الوهج وعينان تلمعان كالبلور في قفص ذهبي. وعندما يخيم الظلام تطير العصفورة إلى حديقة فتضيئها ببريق ريشها المتوهج، ينبهر الأمير بها ويتمكن من الإمساك بها فتستعطفه ليطلقها ويستجيب فتكافؤه بإحدى ريشاتها الذهبية، التي تهب الجمال والشباب الدائم.

وعند بزوغ الفجر تخرج من القلعة أميرات محنطات، ويحذرن الأمير من بطش الغول الذي يحول الآدميين إلى صخر مثلهن، ولكنه يقتحم القلعة فيتصدى له موكب الضحايا المشوهين يقوده كاتشاي، الذي يفشل في البطش بالأمير بفضل الريشة الذهبية التي تحميه، وعندما يعرف الأمير أن سر خلود كاتشاي هو روحه المحفوظة في بيضة مخبأة بجذع شجرة، يحطم البيضة فيموت كاتشاي ويبطل سحره، فتعود الأميرات لصورهن الآدمية ويتحد الأمير مع محبوبته بعد أن ترتد أميرة حسناء [32].

موسيقى الباليه:

كان طبيعيا أن تثير هذه القصة خيال سترافنسكي ليصوغها بروح تقترب من روح أستاذه رمسكي كورساكوف، بهارمونياته الكروماتية وتلوينه الأوركسترالي الباذخ، ولعل سترافنسكي قد لخص في هذه الموسيقا أعظم ما حققه رمسكي في أوبراته الأسطورية غير أنه خطا خطوة أبعد منها بهارمونياته الكروماتية البالغة التعقيد، ثم في استخدامه للسلالم السداسية (Whole-Tone Scales) ذات الأبعاد الكاملة كما يغلب على الموسيقا في بعض اللحظات طابع تأثيري من انطباعية ديبوسي كما تأثر من الفرنسيين ببعض لفتات من موسيقا بول ديكا Dukas (في تلميذ الساحر) ولكن هذه الموسيقا أبعد ما تكون عن النقل أو الانتخابية فهي تحمل بشائر أسلوب سترافنسكي الشخصي، وقد أعد منها المؤلف متتابعة أوركسترالية سنة ١٩١١، تتألف من ست حركات: مقدمة-رقصة-العصفورة النارية-رقصة الأميرات الدائرية-

رقصة «كاتشاي الشيطانية»أغنية مهد Berceuse ثم ختام Finale وقام سترافنسكي بمراجعة هذه المتتابعة عدة مرات كعادته، حتى استقرت في نسختها المتداولة الآن سنة 1945 [33] وهي من أوسع مؤلفاته الأوركسترالية انتشارا. والذي يهمنا هنا هو علاقة أسلوب هذه الموسيقا بالموسيقا الشعبية الروسية، وهي علاقة أعمق من مجرد إدماج ألحان شعبية في النسيج الموسيقي، فالألحان الشعبية التي بنى عليها أو استوحى منها رقصة العصفورة أو رقصة الأميرات وحركة الختام، تتميز بأبعاد موسيقية [34] خاصة بالفولكلور الروسي، وأهمها في هذه الموسيقا بعد الرابعة الزائدة الذي يتغلغل في النسيج الموسيقي كله (إما بصورته البسيطة أو بصورته الانهارمونية أي الخامسة الناقصة، منذ النبرات الاستهلالية للمقدمة:



ويضفي هذا البعد على الباليه كله ظلالا إيحائية خاصة منذ أن يسمع في المقدمة من آلات التشللو بصوت تظلله كاتمات الصوت (السوردينو) من الكونترباص، ثم يأخذ هذا اللحن في التصاعد التدريجي لمناطق حادة وتقاطعه من آن لآخر أصوات نفاذة وكأنها طيور سحرية وهي أصوات أثيرية (فلاجولية Flageolet) تكملها آلات الكلارينيت والفاجوط بسقسقات مبهجة، ومنذ البداية تدور الموسيقا حول محور اللحن الاستهلالي ذي الرابعة الزائدة. ولا تستطيع هذه السطور إلا أن تشير بإيجاز لبعض الملامح الشائعة في موسيقا الباليه ولانعكاس الموسيقا الروسية عليها، فمن اللحظات البليغة في «رقصة العصفورة»التلوين الأوركسترالي البارع الموحي بها وهي ترفرف بأجنحتها محاولة الفكاك، ويسود الموسيقا جو من العذوبة يبرز فيه لحن الأغنية الشعبية، من الأوبرا، في تناوب شائق مع الفاجوط، ثم مع الآلات الخشبية في مناطق متباينة، وذلك فوق خلفية ناعمة من الوتريات والكورنو. وفي رقصة «كاتشاي»يطل سترافنسكي الحقيقي برأسه إذ تظهر بوادر هامة أصبحت من الخصائص المميزة لأسلوبه، على رأسها الإيقاع الذي يبلغ أوج حيويته، فتتحول الموازين العادية فيه إلى أنماط مركبة بواسطة قلقلة الضغوط (السنكوب) المستمرة، ويضيف التلوين

بعدا نفسيا معبرا عن هذه الشخصية الشريرة، في مزيج من النحاسيات الثقيلة والإيقاع في تلوين فاقع يسمع فيه الكسيلوفون، والطرمبون بنغمات منزلقة (جليساندو). وتنتقل الموسيقا في أغنية المهد لجو أهدأ على سبيل التباين، يستخدم فيه المؤلف لحن الرابعة الزائدة والذي سبق ظهوره بجو آخر في رقصة كاتشاي وكإشعار بنائي في الباليه كله. وتؤدي الفيولينات والهارب نموذج أرضية (أوسيتيناتو) يتكرر. وقرب الختام تتصاعد أصوات النحاسيات نغمية قصيرة تتغير إيقاعاتها بين التكبير والتقصير [35] موحية برنين الأجراس[36].
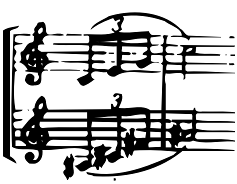
بتروشكا Petrouchka:

سارع دياجيليف-بعد نجاح العصفورة النارية-إلى تكليف سترافنسكي بتأليف الموسيقا لباليه آخر ليقدمه في باريس سنة ١٩١١، ولهذا التكليف قصة طريفة، فقد كلفه دياجيليف قبل ذلك تأليف الموسيقا الباليه عن طقوس الربيع القديمة في روسيا، وفي أثناء زيارة له لسويسرا وجده مشغولا بعمل للبيانو والأوركسترا كتب عنه سترافنسكي في ترجمته الذاتية: «كانت تدور في مخيلتي فكرة عن دمية (عروسة) تدب فيها الحياة فتنطلق معربدة وتزعج الأوركسترا بشلالات من الأصوات الشيطانية على البيانو، ويرد الأوركسترا على شقاوتها بصيحات زاعقة مهددة، ويحدث الشجار بينهما ضجيجا يبلغ ذروة عنيفة تنهار بعدها الدمية المسكينة وتلقي نهايتها الحزينة. وأخذت أفكر في اسم لهذه الدمية وأخيرا اهتديت! الاسم «بتروشكا»ذلك البطل البائس الخالد الذي لا يخلو منه سوق أو مولد في أي بلد.. وسعدت جدا لهذا الاكتشاف». التقط دياجيليف الفكرة كموضوع لباليه من نوع جديد، وقبل المؤلف تحويلها لموسيقا للباليه لإدراكه لإمكاناتها التعبيرية والمسرحية، وهكذا اتفقا على إرجاء الباليه الطقسي إلى ما بعد بتروشكا وأعد الباليه الجديد للعرض في أقل من ثلاثة أسابيع بعد انتهاء المؤلف من آخر نوته فيه وهنا نجد الموسيقا هي البداية وليس الموضوع كالمعتاد في الباليه وقد قام فوكين بتصميم الرقص وأدى نيجنسكي Nijinsky دور بتروشكا. وشخصيات بتروشكا أربعة: الحاوي صاحب عرض العرائس (أو القراجوز) والباليرينا ذات الوجه الشمعي والنظرة الثلجية، والمغربي الأسمر

والمهرج بتروشكا، وتدور أحداثه بساحة شعبية في بطرسبورج حوالي سنة 1830، ويزخر الميدان بجموع المتفرجين الذين يتجولون في حركة دائبة، ويعلنهم الحاوي بعرضه بعزف على «البيكالو»فتدب الحركة في العرائس الثلاث فترقص للجمهور، وبعد نهاية عرضها تدخل خيمتها فيتكشف الصراع العاطفي-شبه الإنساني-بينها! فبتروشكا مغرم بالراقصة، ولكنها تفضل عليه المغربي بل تحقّره، وفي النهاية تعاون على قتله، والباليه يقدم صورة ساخرة للعواطف الإنسانية.

تآلف بتروشكا وخطوة جديدة للموسيقا المعاصرة:

لم تكن موسيقا بتروشكا سهلة التقبل للجمهور فقد أدهشته برنينها الغريب وألوانها الأوركسترالية الحادة البعيدة تماما عن الرومانسية، ففي هذا الباليه تخلص سترالفنسكي من التأثيرات التي ظهرت في أعماله السابقة وتبلور أسلوبه الذاتي في اتجاه مناقض تماما للرومانسية، فهو هنا يتجنب الاندماج الناعم للألوان الأوركسترالية، المعروف عند الرومانسيين، ويتعامل بألوان قاطعة كأنه رسام يستخدم الألوان الأساسية غير ممزوجة، وبرز الإيقاع أكثر توترا وحدة، بحكم استخدامه لتعدد الإيقاعات [37] Polyrhythm ولكن أخطر ابتكار في بتروشكا كان ازدواج المقامات [38] Bitonality والهارمونيات المركبة Polyharmony وتبسيطا لهذه المصطلحات نذكر أن التآلفات تتكون من ثلاثة أو أربعة أصوات تجمع بينها صلات توافقية مستقرة فتآلف دو الكبير يتكون من الدرجة الأولى دو، والثالثة مي، والخامسة صول، وإذا أراد المؤلف تطعيم التآلف بشيء من التنافر Dissonance، فهو يضيف له أصواتا أخرى لا تخرج التآلف عن انتمائه الأصلي لسلمه، وظل هذا متبعا حتى بدايات القرن التاسع عشر، ولكن سترافنسكي اكتشف هنا رنينا استهواه فجعله نواة لموسيقا بتروشكا.



العناصر المكونة لتآلف بتروشكا

« دو ، فادييز معا »

وهو ناتج عن الجمع بين أصوات تآلف دو الكبير (دو، ومي، وصول) وتآلف فادييز الكبير (فادييز، لا، دو دييز) اللذين يسمعان معا! والغريب أن العلاقة بين دو، فادييز هي علاقة الرابعة الزائدة [39] التي كانت محظورة

في الموسيقا الكلاسيكية، وسمى هذا التآلف المزدوج المقام، بعد ذلك بتآلف بتروشكا ففتح هذا التصرف الجريء طريقا جديد: للهارمونية المعاصرة أصبح فيه ازدواج المقامات ثم تعددها Polytonality معترفا به ونسب لسترافنسكي [40]. وبقدر ما كانت في «العصفورة النارية» لمسات رومانسية وتأثيرات فرنسية، بقدر ما جاءت موسيقا بتروشكا جريئة ومبتكرة، وعاون على ذلك الطبيعة الواقعية للموضوع وافتقاره للحبكة المسرحية الحقيقية، بما فرض عليه أن يعالج بالموسيقا هاتين المشكلتين ولذلك كتب هذه الموسيقا بنبرة واقعية ذات نكهة حريفة خاصة، كانت خطوة هامة نحو الانطلاق الكامل للطاقات الفذة لهذا المؤلف، فبتروشكا نقطة التحول نحو «واقعة موضوعية» تطورت فيما بعد.

وتتألف متتابعة بتروشكا الأوركسترالية (المأخوذة عن الباليه) من أربع حركات

١- الرقصة الروسية   2- بتروشكا.

3- المغربي   4- ساحة المولد في العيد

وقد أدخل المؤلف ألحان الشارع الروسية في هذه الموسيقا وجعلها محورا لبنائها فالرقصة الروسية تعتمد على لحن شعبي روسي واضح. متميز الإيقاع، ولكن المؤلف يكثفه بتآلفات هارمونية متوازية [41] في جرأة غير مسبوقة، وهذه الرقصة نموذج ممتاز للاندماج العضوي للألحان الشعبية في سياق هارموني وتلويني مبتكر، وقد وفق المؤلف في خلق الشعور بساحة «المولد» وبالحركة الدائبة لتجوال الجمهور فيها، ليس بتقليد الأكورديون «والبيانولا» وغيرهما من آلات الشارع والريفية فحسب، بل باستخدامه للإيقاعات المركبة (البوليرتيمية) [42]، وللموازين الأحادية كثيرة التغير وبأفانين إيقاعية شائقة جسدت الإحساس المتدفق بالحركة.

والعناصر الموسيقية الشعبية الروسية، لا تقل أهمية في هذا الباليه عنها في سابقه ولكنها هنا تكتسب طابعا أعمق بتجنب الاقتباس الصريح، وبالتناول الهارموني والتلويني الجديد، ونستطيع القول بأن الملامح الروسية

في بتروشكا قد تعرضت لتحوير هارموني وإيقاعي وتلويني جوهري، لكي تتسق مع هذا الأسلوب «الواقعي»ولا يفوتنا أن نشير إلى براعة اللمسات الكاريكاتورية في هذه الموسيقا وإلى التفرقة الموسيقية في التعبير عن الحركة «النفسية»والحركة «المادية»في موسيقا الباليه، ولذلك كله يعتبر باليه بتروشكا مرحلة أكثر تقدما في تطور التعبير الموسيقي القومي في القرن العشرين.

باليه «طقوس الربيع»Le Sacre du Printemps

كان اختيار دياجيليف لفكرة باليه روسي عن الطقوس القديمة لتكريس الربيع نابعا عن فهمه العميق لاتجاهات الفنون الأوروبية حينذاك، فقد اكتشفت أوروبا عوالم فنية غريبة وبعيدة (Exotic) عنها في الشعوب البدائية وفنونها [43]، وفي الرسوم اليابانية، وفي الفنون الصينية (بل في الموسيقا الروسية [44]، وانعكس الاهتمام بهذه العوالم الغريبة بصور مختلفة على فنون أوروبا، لعل أبرزها أسلوب التكعيبيين الجدد مثل بيكاسو وبراك وغيرهما [45]-وانعكس على الموسيقا في اتجاه سمى «بالحوشية البدائية»Barbarism وهو أسلوب يميل للتنافر الشديد وللإيقاعات غير المنطقية المتوترة وللأصوات الطرقية العنيفة وهو النقيض المطلق لكل ما هو رومانسي أو تأثيري [46]-ولكنه اندثر بعد قليل.

وهكذا جاء باليه «طقوس الربيع»استغلالا فنيا بارعا لهذا التيار، ومحور فكرته الطقوس المرتبطة بتقديم ضحية بشرية للأرض في الربيع استجلابا للخصب، وهي في حد ذاتها فكرة مطروقة في التقاليد الشعبية في حضارات مختلفة وتناظرها في مصر «عروس النيل»التي تضحي للنيل ليفيض ماؤه.

والاسم الكامل للباليه هو «طقوس الربيع: صور من روسيا الوثنية في فصلين»وقد اختار له دياجيليف مجموعة أخرى فتصميم الرقص قام به نيجنسكي والمناظر والملابس صممها روريش Roerisch (بالطابع الحوشي الذي اشتهر به) وكتب سترافنسكي متتابعة أوركسترالية مأخوذة عنه قاد عزفها الأول بباريس ب.

مونتو Monteux سنة 1914 والموسيقا مكتوبة لأوركسترا بالغ الضخامة كثفت فيه النحاسيات والخشبيات وآلات الإيقاع (وهو أكبر أوركسترا كتب

له هذا المؤلف طوال حياته).

فضيحة العرض الأول:

عندما ارتفع الستار في 29 مايو سنة 1913 عن العرض الأول لباليه «طقوس الربيع»فوجئ الجمهور بالراقصين يدخلون إلى مسرح معتم، بملابس جرداء [47] وبدأت الموسيقا، فإذا بالأوركسترا يصدر أصواتا غريبة أشبه بحفيف الزواحف في غابة سحيقة، بألوان صوتية أشد قتاما من المناظر والملابس.

وعبثا حاول الجمهور الإمساك بطرف أي خط لحني، وتزايد توتر الموسيقا بإيقاعات لم يسمع الحاضرون مثلها من قبل، وانتقل التوتر المسموع والمرئي للجمهور فإذا به ينفعل في تهيج ضد «هذه الموسيقا التي تلفح النفس كشمس حارقة»[48].. وتعالت صيحات الاستنكار فأغرقت صوت الأوركسترا، وصوت القلة المتعاطفة التي انبهرت بما في الموسيقا من جرأة وطرافة! بينما أخذ نيجنسكي يصرخ من الكواليس، في محاولة يائسة لتوصيل العد الإيقاعي للراقصين. وعندما ازداد هياج الجمهور وانقسامه حتى وصل للتشابك بالأيدي، أخيرا انفرط عقد العرض وتوقف، وهرب سترافنسكي من باب خلفي وأسدل الستار على العرض الأول المبتور لأشهر عمل فني في القرن العشرين!

ونستطيع أن ندرك عمق الهوة بين الرأيين إذا علمنا أن ديبوسي [49] كان على رأس المعجبين بهذه «الموسيقا الرائعة»وان جان كوكتو أطلق عليها «ريفية Pastorale روسيا القديمة».. وفي غمرة هذه الآراء المتناقضة كان على النقاد والجمهور: إما أن يرفضوا هذه الموسيقا كلية ويعتبروها استعراضا شاذا من شاب غير سوى، أو أن يتقبلوها على أنها تغيير ثوري خطير في موسيقا القرن العشرين. وقد اختار النقاد والجمهور الحل الثاني، فلم تمض أعوام طويلة حتى أصبحت موسيقا «طقوس الربيع»من كلاسيكيات القرن التي تركت آثارا عميقة في كثير مما كتب فيه من موسيقا، وأصبح عزفها فخرا للقائد ولأوركستراه!

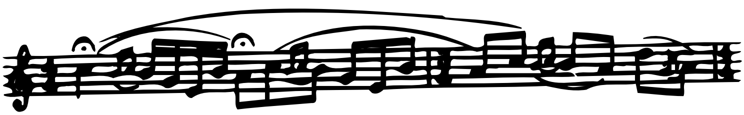
ولكن ما الذي أثار انفعال الجمهور في العرض الأول، أهي الموسيقا أم الرقص أم الإطار التشكيلي للباليه؟ ولكي نجيب على هذا السؤال فلابد لنا

من تتبع أحداث الباليه-ولا نقول القصة-فهي ليست قصة بالمعنى الحقيقي:

ربما كان أول ما صدم الجمهور أن الربيع هنا قد تجرد عن كل المعاني الجميلة التي ارتبطت به في الأذهان، فهو ربيع قاس عنيف، يمجد تفتح الحياة من خلال قسوة الموت. والفصل الأول «عبادة الأرض Adoration de la Terre» يقدم احتفالات الشباب وألعابهم لاستقبال الربيع، وتقديم فروض التبجيل للأرض و «للحكيم»،

الذي يذكرهم بالطقوس القديمة للربيع، والفصل الثاني: «الضحية»تنتخب فيه شابة هي «الفتاة المختارة»قربانا للأرض ولآلهة الربيع، وفيه يستحضرون الأجداد ليكرسوا طقس التضحية الذي ترقص فيه الضحية حتى الموت. ويبدأ الفصل الأول: بمقدمة، تليها رقصة الشبان والفتيات، ثم رقصة الاختطاف ورقصات «المراهقين»وألعاب القبائل المتنافسة، ثم موكب دخول الحكيم ويختتم هذا الفصل برقصة طقسية مثيرة هي رقصة «عبادة الأرض». أما الفصل الثاني The Sacrifice فيبدأ كذلك بمقدمة تليها «حلقة المراهقين ثم «الفتاة المختارة»ورقصة تمجيد الفتاة المختارة-والتي تبدأ فيها رقصها العنيف-واستحضار الأجداد الذين يحيطون بالضحية، ويلتقطونها عندما تسقط صريعة.

ويبدأ الفصل الأول: بمقدمة بليغة الإيحاء بجو غابة سحيقة، فتستهلها آلة الفاجوط (أخفض ألآلات الخشبية) بلحن ضيق (50) النطاق تعزفه في أعلى طبقاتها وتتناوله آلات النفخ الخشبية، ولكن بتغييرات طفيفة في مواضع الضغط، وتقاطعه من آن لآخر أصوات نائحة غريبة في نسيج موسيقي «متناقر»راكد الحركة (static) حتى يكاد المستمع أن يفقد الإحساس بمسار الموسيقا، ويعود لحن الفاجوط، ليقود إلى «رقصة المراهقات»التي



لحن الفاجوط الاستهلالي (١)

BASSOON I SOLD AD LIB



يتحول جوها للنقيض وتنطلق فيها الموسيقا بإلحاح إيقاعي شبه تنويمي، فالآلات الوترية هنا تعزف تآلفات خشنة، وكأنها دقات طبول وأجراس بدائية تتكرر ولكن بتغييرات في الضغوط الإيقاعية تضفي على الموسيقا ظلالا مثيرة وتجسمها صيحات غير متوقعة من ثمانية آلات كورنو [51]، ومن آن لآخر تطل شذرات ألحان شعبية روسية من ثنايا هذا النسيج اللاهث الذي تجرد تماما من كل شعور بالرتابة الإيقاعية [52] (رغم أن إيقاعه مكتوب في مازورات منتظمة ظاهريا)

ويبدو أن هذه الإيقاعات المحيرة والشذرات اللحنية المقترة، وتلك الألوان الأوركسترالية الغريبة لهذه الرقصة هي المسئولة عن الانفعال المتهيج في العرض الأول، ومع ذلك أصبحت هذه الرقصة نفسها، من كلاسيكيات الموسيقا الأوركسترالية المعاصرة. وفى رقصة «الاختطاف»تبلغ الموسيقا قمة جموحها الإيقاعي حيث تتداخل الإيقاعات المختلفة وتتغير الموازين تغييرات متلاحقة عجيبة [53]. وتأتى بعدها رقصات «الربيع الدائرية»Spring Rounds بجوها الهادئ، بتلوينها الأكثر صفاء، وخاصة في لحن الفلوت البسيط، الذي يسمح بمصاحبة الوتريات (وهنا يستخدم المؤلف كتابة هيتيروفونية Heterophonic (أي اصطحاب اللحن بنغمات غير متوافقة هارمونيا وغير متزامنة كالمتبع في الموسيقات البدائية) ويسند المؤلف لحن الفلوت الرقيق إلى فلوت آلطو [54] ومعه كلارينيت حاد الطبقة، وتختفي الضغوط الإيقاعية المقلقة ويسود نبض إيقاعي شديد الانتظام لا يخفف من وطأته إلا إسقاط بعض النبرات من آن لآخر.

وتمضى الموسيقا في تناوب محسوب بين العنف الإيقاعي والهدوء «البدائي»، إلى أن تبلغ قمتها في «رقصة الأرض»التي تختتم الفصل الأول، بعد الفقرة المثيرة لموكب دخول الحكيم وهنا تزداد الموسيقا كثافة وتتزايد سرعتها في رقص طقسي وحشي يزيده التلوين الأوركسترالي الزاعق تأثيرا، ويضيف إليه لحن «الباص المتكرر»أو «الأوستيناتو»Ostinato توترا ثم يتوقف سيل الموسيقا عند النهاية بشكل مفاجئ وقاطع [55].

ويبدأ الفصل الثاني بمقدمة قاتمة ساكنة سكون ليل الغابة الموحش، وتبرز فيها شذرات أحد الألحان البسيطة التي ادخلها المؤلف في الباليه، وهو هنا مغلف بهارمونيات خشنة تكاد تخفى معالمه.

وإذا كان سترافنسكي قد حشد كل هذه الطاقات الإيقاعية والهارمونية وأفانين الأوستيناتو (التي تضيف للطابع البدائي، بجانب وظيفتها الهارمونية) من قبل، فلنا أن نتخيل القمة الصارخة في رقصة «تمجيد الفتاة المختارة»التي تبلغ فيها الموسيقا أوج التهيج الطقسي مع ضربات طبول عنيفة يقوم معها الراقصون بحركات متشنجة ملوحين بأذرعهم للسماء! وتبدأ الضحية رقصها المثير على موسيقا مركبة الإيقاعات تتزايد سرعة وصخبا، وفى رقصة استحضار الأجداد»توحي الموسيقا بجو عتيق، ويقبل الأجداد من خلف أشجار الغابة مكونين حلقة حول الضحية، وعندما يبلغ رقصها المميت منتهاه وتسقط صريعة، يتلقفونها ويرفعون جسدها نحو السماء قربانا للربيع.

لهجة تعبيرية جديدة:

وأهم ما حققه سترافنسكي في هذا الباليه، وفى بتروشكا يتجلى في الإيقاع الذي تحول بين يديه إلى قوة تعبيرية مذهلة، فالإيقاع عنده مغاير كلية للنبض الإيقاعي المتكرر في انتظام والذي ساد الموسيقا الأوروبية طوال عصورها السابقة، فهو قد طور الأساس الإيقاعي جوهريا باستخدام الموازين المتغيرة والمتراكبة (البوليرتمية) والسنكوب (قلقلة الضغوط) وغيرها بحيث أصبح الإيقاع عنده من أوقع وسائل التعبير، وتجسم هارمونياته الخشنة هذا الشعور بالتدفق الإيقاعي المتغير.

أما الألحان فهي ليست ألحانا حقيقية مكتملة الاستدارة، بل مجرد شذرات أو ومضات قصيرة، مستمدة من الموسيقا الروسية الشعبية، وهو يكاد يخفيها عَمْدا بين طيات النسيج الموسيقى، إذ غالبا ما يضمنها في خط «الباص المتكرر»أو الأوستيناتو، والذي أصبح من الخصائص المميزة لأسلوبه بصفة عامة.

من هذا كله نستطيع أن نستخلص العوامل النفسية والموسيقية والتشكيلية التي صدمت جمهور مشاهدي العرض الأول للباليه، وخلقت ذلك الشعور العدواني لدى الرافضين لهذا العمل الفني الجريء! وتقبل الجمهور غياب «العواطف»(بالمعنى المألوف) من هذه الموسيقا. وتعود على ذلك الأسلوب العقلاني الخشن-وهى صفات مميزة لفنون القرن العشرين عامة-وبدأ

الجمهور يدرك روعة الابتكار وبلاغة التعبير الموسيقى الجديد في موسيقا سترافنسكي عامة «وطقوس الربيع»بالذات والتي أصبحت من الأمجاد الفنية لهذا القرن، وهى اليوم تعيش حياة زاخرة في قاعات الموسيقا كعمل أوركسترالي فذ كما تعيش على مسارح الباليه في أنحاء العالم!

الزفاف Les Noces.

كان باليه طقوس الربيع خاتمة أعماله المكتوبة لأوركسترات ضخمة (56) إذ اضطرته الظروف الاقتصادية للحرب الأولى وما بعدها، للتأليف لمجموعات أصغر من الآلات، وقد قاده هذا التطور-مع ظروف نفسية وفنية أخرى-إلى تطور تدريجي في الأسلوب الموسيقى. وكان عمله القومي التالي «الزفاف»أول ما كتب من أعمال هامة لهذه المجموعات الصغيرة، وهو عمل يصور تقاليد الزفاف الريفية في روسيا قديما، بمزيج غير مألوف من الرقص والغناء المنفرد والإنشاد الكورالي، فهو ليس «باليه»بالمعنى التقليدي، بل هو «باليه أوراتوريو»، أو كانتاتة راقته.

وقد استغرق سنوات عديدة إلى أن استقر المؤلف على الصورة النهائية للآلات الموسيقية فيه، فهو قد بدأه سنه 1914 لمجموعة أوركسترالية ثم عدله سنة 1919 بإضافة آلات البيانولا (57) والسمبالوم (58)، وهارمونيوم وآلات إيقاعية متعددة-وأخيرا أضاف إليه سنة 1921 أربعة آلات بيانو وآلات إيقاع أخرى، كما أضاف إليه الأصوات الغنائية وقاده سترافنسكي بنفسه في العرض الأول بباريس سنة 1921 (59).

ويعتبر بعض المؤرخين عمله هذا آخر أعماله القومية الروسية (60) ويرى البعض الآخر أن أوبراه الهزلية مافرا 1917(Mavra) هي آخرها، والأرجح اعتبار «الزفاف»آخر جولاته القومية الروسية، حيث تحول بعده تدريجيا إلى «الكلاسيكية الحديثة»ثم لغيرها.

ويتألف هذا «الباليه أوراتوريو»من أربع لوحات أولاها «الضفيرة»وتدور في بيت العروس أثناء تزيينها وثانيتها في «دار العريس»، وهى تبرز تقاليد إعداد العريس للزفاف والثالثة «موكب العروس»(أو زفة العروس) حيث تنتقل لبيت زوجها محفوفة بدعوات الكورال للعذراء أن تبارك هذا الزواج، وأخيرا وليمة «حفل الزفاف»بكل تقاليدها الريفية وأغانيها واحتفالاتها.

والموضوع، كما نرى، يوحي للمؤلف بالتأليف بلهجة مستوحاة من الممارسات الروسية الحقيقية لمراسم الزفاف في الريف، ومع ذلك فقد وفق سترافنسكي بين هذا وبين تجديداته الأسلوبية الكبرى التي تبلورت في بتروشكا وطقوس الربيع، وحافظ في الوقت ذاته على الإطار الشعبي العام ضمن سياق فني حديث، تبرز فيه تجديداته في الإيقاع والهارمونية والتعامل بشذرات قصيرة من الألحان الشعبية (تتكرر بتغييرات إيقاعية طفيفة) بشيء من التنويع الزخرفي، ولذلك جاء رنين هذه الموسيقا-على عكس أسلافه «الخمسة الكبار»-رنينا جديدا ومختلفا تماما عن التعبير الغربي الذي توصلوا إليه، مع إدخال بعض التلوين القومي بما لا يختلف في جوهره عن النسيج الموسيقى الغربي الغالب في موسيقاهم.

الهولندي الطائر:

عندما ابتعد سترافنسكي بعد هذه المرحلة عن التعبير القومي الذي دعم شهرته، كان هذا التحول مفاجأة للجمهور والنقاد الذين أطلق عليه بعضهم تسمية «الهولندي الطائر»لهذا السبب. وكان له رأى كتبه في ترجمته الذاتية نجمله هنا: «إن كل مؤلفاتي المكتوبة بعد عام 1920 قد افترقت عن جمهوري الذي أحب العصفورة النارية وبتروشكا وطقوس الربيع والزفاف، فقد تعود الجمهور على اللهجة الموسيقية التي كتبت بها تلك الأعمال وأدهشه أن يراني أكتب بغيرها... ولكن ما يظل يثير اهتمام الجمهور أصبح لا يهمني الآن»...

ويبدو أنه أصبح يعتبر «تأليف موسيقا تخدم فنونا أخرى»(كالرقص في الباليه أو الكلمة في الأوبرا) أمرا غير منطقي، فهو يؤمن بأن الموسيقا أساسا عاجزة عن التعبير عن أي شيء محدد، سواء كان شعورا أو حالة مزاجية أو موقفا، وإذا بدا أنها تعبر عن شيء، فليس هذا إلا وهما وعرفا اتفق عليه!... وأصبح دينه بعد ذلك أن يكتب موسيقا قائمة بذاتها لا تخدم غيرها من الفنون [61].

أسلوب سترافنسكي القومي:

من الواضح أن هناك فكرا روسيا أصيلا قد كيف أسلوب سترافنسكي

في تلك الفترة القصيرة (1908- 1920) والتي يطلق عليها «الفترة القومية الحوشية»ومع هذا التشبع الروسي فإن السمات المميزة لأسلوبه القومي لا ترجع لمجرد «روسية»المواد التي استخدمها، بل إلى عبقريته الخاصة في توظيفها داخل نسيجه الموسيقى الشخصي.

فهو قد حقق في تلك الفترة هدفين معا: أولهما إبداع موسيقا تعبر عن أساطير وقصص وأجواء روسية، وثانيهما تشكيل أسلوبه المبتكر الجريء في الوقت ذاته، ولذا يتعذر علينا أن نفصل بين ما يمكن إرجاعه للتأثير الموسيقى الروسي، وما يمكن تفسيره بسعة خياله وعمق تجديده. ونظرا لأهمية هذا المؤلف بالنسبة لتطور الموسيقا القومية، بل والموسيقا المعاصرة بصفة عامة، فإننا سنتناول أسلوبه الموسيقى في هذه المرحلة، ببعض التفصيل:

أهم ما يلفت المحلل لأعمال سترافنسكي القومية هو تمسكه بأبعاد لحنية خاصة تميز مقامات الموسيقا الشعبية الروسية، أبرزها بعد الرابعة الزائدة [62] (وصورته المقلوبة وهى الخامسة الناقصة) وهذا البعد مألوف لنا نحن الشرقيين ولكنه غريب على الأذن الأوروبية. ونحن نجد هذا البعد متغلغلا في نسيجه الموسيقى: أفقيا في مسار لحنى، ورأسيا في التكوينات الهارمونية. وهذه الأبعاد المميزة هي التي قادته إلى ابتكاراته الهارمونية والتي يعتبر «ازدواج المقامات»وتعددها»[63] من أبعدها أثرا، فهي التي أضفت على موسيقاه رنينها الخاص الجديد، المغاير لما ألفته الأذن الغربية، ومن خصائصه الهارمونية كذلك الإفراط في استخدام «باص الأرضية»المتكرر أي «الأوستيناتو»والذي يخلق ركيزة هارمونية منخفضة شبه ثابتة، تتحرك فوقها الأصوات العليا في مسارات هارمونية متحررة لا تتقيد بها. وهو كثيرا ما يطعم تآلفاته بنوتات متنافرة حريفة، غريبة عن التآلف، كالثانيات والسابعات، وهو ما أضفى على أسلوبه طابعا حادا أطلق عليه بعض المحللين اسم «هارمونيات النوتة الخاطئة»[64].

أما الإيقاع: فهو القيمة الموسيقية التعبيرية الجديدة في موسيقا سترافنسكي فقد كانت الموسيقا الغربية قبله مصابة «بفقر الدم»الإيقاعي فحقنها بجرعة منعشة من الحيوية الإيقاعية، ربما كانت مصادرها روسية شعبية [65]، ولكن عبقريته هو تجلت فيما حققه في موسيقاه من ديناميـة

تعبيرية من خلال الإيقاع، حتى قيل إن البطل الحقيقي في باليه طقوس الربيع هو الإيقاع. وهو الإيقاع بكل ظواهره: مثل تعدد الإيقاعات (البوليوتمية) وتغير الموازين Variable Metras وقلقلة الضغوط (السنكوب) والإيقاعات الأحادية العرجاء-وكلها تهدف للقضاء على الرتابة الإيقاعية القديمة، وهو يستخدم الإيقاع كقوة تعبيرية جديدة في بناء القمم النفسية (Climaxes) بالتكرار الملح لأوستيناتو إيقاعي، بما يخلق تأثيراً مغناطيسياً عنيفا. والإيقاع يبرز حتى في كتابته للأوركسترا (كما في رقصة المراهقين في طقوس الربيع). وهو يكتب للبيانو بأسلوب طرقي Percussive في برتوشكا (66) بل إنه يتخذ الإيقاع وسيلة لمعالجة مشاكل البناء الموسيقى في مواقف مسرحية مفككة-كما في مشهد تجوال الجمهور في الساحة في بتروشكا، فالتدفق الإيقاعي المعبر هو الذي أنقذ هذا المشهد.

والأوركسترا عنده، بطبيعة الحال، يضم مجموعة ضخمة من آلات الإيقاع، ومع ذلك فهو يحول الآلات النغمية، مثل الوتريات، إلى قيمة طرقية إيقاعية أحيانا (67) وهكذا بلغ الإيقاع أوج حضوره وتأثيره في أعماله في هذه المرحلة، ولا نبالغ إذا قلنا إنه استبدل التدفق اللحني بالتدفق الاجتماعي-فالألحان في موسيقاه متقشفة ضيقة النطاق مقتصدة النغمات، وهو رغم استخدامه لعدد من الألحان الشعبية الروسية نراه يضعها في مرتبة ثانوية في النسيج الموسيقى، ويندر أن يبرزها كقيمة لحنية رئيسية أو يسندها لآلات براقة متألقة كالمعتاد، وهو كثيرا ما يسند للحن وظيفة هارمونية-كخط باص منخفض أو أوستيناتو-ولعل هذا التصرف مرتبط بفلسفته الجمالية التي اتجهت تدريجيا نحو تجنب كل ما هو لامع أو جياش في الموسيقا. وقد انعكست طريقته في التعامل مع الألحان بشكل غير مباشر على أسلوبه في البناء الموسيقى، فالبناء (الفورم) عنده ربما كان أشد ارتباطا بالتلوين وبتسلسل الأحداث منه بالأفكار اللحنية، وهو كثيرا ما يسوق ألحانه في مسار «ساكن»عماده تكرار أنماط لحنية قصيرة بتغييرات زخرفية هامشية، وتغييرات إيقاعية (تعدل مواضع الضغوط الإيقاعية)، ولكنه يكررها بتغييرات هامة في الألوان والطبقات الأوركسترالية، أو في تقابل وتعارض يعوضان عن ملل التكرار وضيق النطاق اللحني، كما في «الزفاف»-ويطلق على هذا الأسلوب في البناء: البناء التراكمي Cumulative وهو عكس البناء

التفاعلي-Developmental والذي وجده سترافنسكي منافيا لأسلوبه ولطبيعة موضوعاته.

وسترافنسكي ملون واسع الخيال، نجح في خلق أجواء وإيحاءات شائقة بالكتابة في مناطق غير مطروقة في الآلات الأوركسترالية [68]، وبآلات ذات مناطق خاصة لا تستخدم كثيرا في الأوركسترا [69]، أما أسلوبه في مزج الألوان الصوتية فهو من أعظم وسائله التعبيرية التي وسعت نطاق التلوين في هذا القرن. وهو لا يقتصر على الأوركسترا التقليدي بل يبتكر لنفسه مجموعات طريفة من الآلات-كما في الزفاف [70]-تقتضيها طبيعة الموضوع كما يتمثله.

وبهذه الإضافات الطريفة للفكر الإيقاعي والهارموني، وللبناء والتلوين، قلب سترافنسكي معايير الموسيقا خلال بحثه الدائب، وجاء اختبار الزمن مؤكداً لأثره العميق في بث الحيوية في الموسيقا الغربية، بما أدخله إليها من قيم موسيقية وتعبيرية استمد جوهرها من الموسيقا الروسية.

الموسيقا القومية الجديدة في روسيا السوفيتية:

يقول نيتشة أن لغة الموسيقا ليست عالمية، ولا هي منعزلة عن العصر والظروف المحيطة، بل هي لغة تستمد قوانينها الداخلية من ثقافة منطقتها ومن عصرها، وليس أدل على صدق هذا الرأي من قضية التطور الموسيقى في الجمهوريات غير السلافية في الاتحاد السوفيتي، فقد أشرنا من قبل إلى مدى تعدد الجنسيات التي تقطن جمهورياته (في قارتي أوربا وآسيا)، وهى الجنسيات التي يمكن تلخيصها (بشيء من التوسع) إلى الروسية والسلافية والقوقازية والآسيوية الشرقية. ولقد كان من أبرز الأهداف الثقافية لروسيا السوفيتية، السعي لاندماج كل هذه الجنسيات المتباينة في كيان «قومي»متماسك يحتضن كل هذه الثقافات وأن تقيم «الاتحاد»على أساس احترام الهوية الثقافية لهذه الجنسيات، وأن تفتح أمامها آفاق التعبير الذاتي المنبثق من التراث المميز لكل منها. وإذا كان جمع المواطنين أيا كانت جنسياتهم، يتعلمون اللغة الروسية في المدارس، فإن الدولة-في مجال الفنون-تشجع الحفاظ على الهوية الثقافية لكل جنسية وتبذل جهودا ضخمة لتنشيط التعبير القومي على أساس التراث المحلى، ولذلك وفرت كل وسائل التعليم

والأداء الموسيقى للجمهوريات المختلفة [71]، وتولت دفع دراسات الفولكلور [72] ليكون نبعا ينهل منه المؤلفون في أعمال كبيرة كالسيمفونيات، والأوبرات، وفتحت أمام المؤلفين القوميين من هذه الجمهوريات-التي دخلت مجال الموسيقا الفنية لأول مرة-فتحت أمامهم الآفاق لتقديم أعمالهم محليا ودوليا.

غير أن نجاح هذه «السياسة»مرتبط إلى حد كبير بطبيعة العناصر المميزة للتراث الموسيقى لكل شعب، فالتراث الموسيقى الشعبي (والكنسي) لجمهوريات مثل أوكرانيا أو روسيا البيضاء (بيلا روسيا) أو جورجيا أو آرمينيا، ليس في خصائصه النغمية والإيقاعية ما يستعصي على التناول بالأساليب الهارمونية أو الكنترابنطية والغنائية الغربية، كما أن بعض سماته المميزة كانت قد دخلت فعلا إلى مجال الموسيقا الفنية في أعمال سيمفونية وأوبرات منذ القرن السابق (هذا وباستثناء البوليفية الشعبية لموسيقا جورجيا، بطابعها العتيق الذي يبتعد كثيرا عن البوليفية الأوروبية)، ولذلك وجدت حركة الإبداع الموسيقى في تلك الجمهوريات طريقا معبدا إلى حد كبير ولم تصطدم بعقبات تقنية كبيرة.أما جمهوريات وسط آسيا، بتراثها الشرقي، مثل أزبكستان وتركمينيا وكازاخستان، وطاجكستان، وكيرجيزيا، وحتى أذربيجان القوقازية، فقد تميز تراثها بعناصر خاصة تأبى التطويع للأساليب الغربية الأكاديمية (التي تدرس بمعاهد الكونسرفتوار) فهو غالبا تراث مفرد اللحن إلا يعرف تعدد التصويت) ولبعض مقاماته أبعاد خاصة تختلف عن السلم الغربي «المعدل»(وهى أقرب لأبعاد الموسيقا العربية [73] والإيقاعات فيه أحادية (عرجاء) وأسلوب الأداء الغنائي-غالبا يميل للارتجال، ولآلاته الموسيقية المحلية رنين خاص مميز ولذلك كانت مهمة «التطوير الموسيقى»لهذا التراث أصعب بكثير منها في الجمهوريات المشار إليها قبلا. ومن الطريف أن نورد هنا رأى اثنين من النقاد السوفيت في طبيعة مشاكل تطوير التراث الأزبكستاني (وهو رأى ينسحب على الجمهوريات «الوسط آسيوية»وكثير من جمهوريات الأطرف Peripheral الآسيوية).

إذ كتب إيفان مارتينوف بصدد الموسيقا التصويرية التي كتبها أوسبنسكي لمسرحية فرحات وشيرين [74] ولموسيقا جليير [75] Gliere لمسرحية «جولسارا»على ألحان أزبكستانية: «إن استنباط الهارمونيات الملائمة للألحان الأزبكستانية الشعبية أمر عسير، إذ إن سلالمها المقامية المحلية تختلف من

عدة أوجه عن السلالم الغربية، ولذلك فلا بد من استكشاف الإمكانات الكامنة في هذه المونودية المحلية، وهو ما لم يوفق فيه المؤلفان في هاتين المدونتين، وإن نجحا في مواضع متفرقة، فموسيقا «جولسارا»مثلا تحتوى على فقرات بوليفية كورالية جيدة، ويمكن القول إجمالا بأن الأساليب «البدائية الأثنوجرافية»لهذه الموسيقا ليست كافية في حد ذاتها للتطوير، وينبغي إثراؤها بخبرات التأليف العالمي الأوبرالي ليمكن توليد أساليب جديدة على أساسها وتطويرها.

وعن نفس القضية كتب ناقد آخر (76) إن الصيغة الأوروبية المستخدمة في موسيقا «فرحات وشيرين»و«وجولسارا»ليست ملائمة تماما للطابع الأصلي لهذه الألحان الأزبكستانية ولذلك توارى الطابع المحلى أحيانا في النسيج الموسيقى بشكل يخل بالتوازن، ويشير إلى أن أقرب مؤلفي أزبكستان لحل هذه المشكلة هو مختار أشرفي في أوبراه «بوران».

وقد يتساءل القارئ وما هو دور مؤلف روسي مثل جليير (77) في موسيقا أزبكستان القومية؟ والإجابة أن السلطات السوفيتية شعرت بأهمية تقديم نماذج عملية للتطوير في الجمهوريات الآسيوية الناشئة موسيقيا، فأوفدت بعض كبار المؤلفين إليها ليعيشوا فيها فترة تتيح لهم التعرف على تراثها الشرقي والكتابة على أساسه، فأوفدت إلى عدد من تلك الجمهوريات ذات التراث الشرقي مؤلفين مثل إيبوليتوف إيفانوف، وخاتشا توريان وحاد جيبيكوف وجليير وبالاسانيان، وذلك أثناء مرحلة الانتقال وقبل أن يشتد عود مؤلفيها المحليين ويتهيئوا لقيادة الموسيقا في بلادهم. ولكي نتوصل لتقييم أثر هذه السياسة الموسيقية في تشجيع التعبير الموسيقى القومي فيكفى أن نستعرض هنا بعض الأسماء الشهيرة للمؤلفين «القوميين»الذين أنجبتهم جمهوريات القوقاز الثلاثة (78)، وأزبكستان في ظل النظام السوفيتي من أمثال: آرام خاتشاتوريان، وآروتونيان وميرزويان (المولود عام 1921) وسيرجى بالاسانيان (1902) وغيرهم من أرمينيا، وحاد جييكوف وكاراكاراييف وفكرت آميروف من آذربيجان، وتاكتا شفيلي وسنسادزه، وبالانشيقادزة، وغيرهم من جورجيا، ومختار أشرفي من أزبكستان الخ وهناك أسماء يصعب حصرها من المؤلفين القوميين الجدد، ممن ترددت موسيقا قومياتهم لأول مرة في المجال الفني.

التراث والمعاصرة في الموسيقا السوفيتية:

ليس الكم الكبير، في حد ذاته، مقياسا لنجاح السياسة السوفيتية الموسيقية (وإن دل على انتشار التعليم الموسيقى على نطاق واسع) أو لتوفيق هذه الأجيال في حل المعادلة الصعبة: معادلة التوفيق بين السمات الموسيقية للتراث الموسيقى المحلى وبين الأساليب الفنية للموسيقا الغربية بسلمها المعدل وكروماتيتها ولغتها البوليفية والهارمونية النابعة من ذلك السلم، ولذلك تحتل قضية التراث والتجديد (أي المعاصرة) مكانا بارزا في كتابات علماء الموسيقا ومناقشات نقادها من السوفيت. ولازالت هذه القضية المحورية مثار جدل وبحث المؤلفين أنفسهم في اتحاد المؤلفين-164- المركزي ومؤتمراته، وفى الاتحادات المحلية الأخرى للمؤلفين.وجدير بالذكر هنا أن مفهوم «المعاصرة»في الاتحاد السوفيتي محفوف بمحاذير خاصة، فالمفهوم السائد عندهم للمعاصرة يرفض أساسا كل اتجاهات التجديد وبخاصة المتطرفة منها والتي دخلت حلبة الموسيقا الغربية في هذا القرن، كالنظام الإثنى عشري (الدود يكافونية) [79] الذي يلغى المحور التونالي كلية، وكالموسيقا العفوية [80] Aleatoric Music وما إليها واتباع هذه المذاهب في روسيا يكاد يكون محظورا [81] لما فيه من مجافاة «للواقعية الاشتراكية»التي تطالب بها الدولة ولذا اقترن التجديد والمعاصرة عندهم بالإطار التونالي الذي يؤكد الإحساس الواضح، أي بالسلم الموسيقى ومحوره التونالي، وهذا الموقف الخاص من المعاصرة قد يمكن فهمه وتقديره في ضوء الدور الاجتماعي الذي تنشده الدولة للموسيقا، وفى ضوء خلفية الجماهير العريضة وطبيعتها التي تخاطبها الموسيقا السوفيتية بصفة عامة.فالمؤلفون السوفيت مدعوون لابتكار أساليب في الكتابة السيمفونية والأوبرالية على أساس من تراثهم القومي، ولكن بأساليب ينبغي أن تتجرد قدر الإمكان من التبعية للاتجاهات الغربية المتطرفة المعاصرة، وهم مدعوون كذلك لابتكار حلول ومبادئ للبناء الموسيقى (الصيغة) مستمدة من جوهر موسيقاهم (المحلية) ومستخلصة من ثناياها، بنفس الطريقة التي استخلصت بها الصيغ في التأليف الغربي من طبيعة النظام الدياتوني بسلميه الكبير Major والصغير Minor. هذه إذن هي الأبعاد الحقيقية للمشاكل الفنية والاجتماعية المعقدة التي تحف بالإبداع الموسيقى القومي الجديد في روسيا، والتي تتصدى لها

أجيال المؤلفين القوميين الجدد في هذا القرن. وسوف نتناول هنا بعض المؤلفين القوميين السوفييت الذين حققوا شهرة خارج بلادهم ممن يمثلون أهم الجمهوريات غير السلافية.

آرام خاتشا توريان 1903 - 1978 (Katchaturian).

يندر أن تتحقق لمؤلفي الموسيقا الفنية شهرة دولية أثناء حياتهم ولكن خاتشاتوريان واحد من هؤلاء القلائل المحظوظين، فموسيقاه تتردد-منذ الأربعينات-في عواصم العالم المتحضر مخترقة الستار الحديدي المضروب حول بلاده ومثيرة لإعجاب رجل الشارع، وحتى في مصر: سمعها الفلاح الذي لا صلة له بالموسيقا الغربية [82]...

هذا، وليس خاتشاتوريان أعظم أو أهم مؤلفي بلاده، ولكن شهرته العريضة إنما تستند لموهبة «جماهيرية»خاصة. فموسيقاه تعبر بلغة مبتكرة ولكنها غير معقدة، ولذلك تصل لقلوب المستمعين بسهولة وتحفر لها مكانا في خبراتهم الموسيقية! وهذه الموهبة الخاصة هي التي جعلت من خاتشاتوريان-سفيرا لموسيقا بلاده في أنحاء العالم، ويكفي أن نذكر أنه قاد ستة عشر من أكبر الأوركسترات الأميركية في حفلات كاملة من مؤلفاته عندما دعي لأمريكا سنة 1968.

خاتشا توريان وأرمينيا:

خاتشاتوريان منحدر من أسرة أرمينية ولكنه لم يولد في أرمينيا أو ينشأ فيها! ولم تطأها قدماه لأول مرة إلا وهو في السادسة والثلاثين! وسيدهش القارئ إذا علم أنه لم يكن دائما يستخدم هذه الصيغة الأرمنية لاسمه [83]. وبدأ اسمه يرتبط بأرمينيا بعد نجاح كونشيرتو البيانو له، وعندما استقرت شهرته كمؤلف «روسي»ناجح. وهو لم يسع لتأكيد أرمنيته، ولعله لم يكن شديد الحماس لها في البداية، بحكم مولده وإقامة أسرته في جورجيا (التي لم تكن لأرمينيا تقليديا!) ولكن صلته الوثيقة بأرمينيا توطدت بعد اشتراكه في مهرجان الموسيقا الأرمينية بموسكو، فاعتبرته الدولة سفيراً للموسيقا الأرمنية [84] إذ وجدت في نجاحه دليلا عمليا على حيوية سياستها في تشجيع التعبير القومي للأقليات، ومنذ ذلك الحين اعتبر من

الأبطال القوميين لجمهورية أرمينيا وأغدقت عليه وسائل التكريم.

حياته ونشأته: ولد خاتشاتوريان سنة 1903 [85] في تبليسي (عاصمة جورجيا) لأسرة فقيرة ولكنها محبة للموسيقا والرقص الشعبي. ثم تعلم عزف الآلات النحاسية في المدرسة التجارية كما علم نفسه البيانو وانتقل أخوه الأكبر لموسكو، وهو الذي استقدم آرام إليها ضمن مجموعة من الكوادر الفنية الشابة، طلب منه استقدامها من القوقاز.

وقد بدأ آرام دراسته الحقيقية للموسيقا سنة 1922 بمعهد جنيسين[86]، حيث بدأ يعزف التشللو بجانب دراسته الجامعية، ثم درس التأليف على جنيسين Gnessin، وترك الجامعة وتوفر على الموسيقا. وفى 1929 التحق بكونسرفتوار موسكو، ودرس التأليف على مياسكوفسكي Miaskowsky [87] الذي تبين نزوعه القومي، فترك له حرية التجريب الهارموني لألحانه المستقاة عن الفولكلور القوقازي وأخذ هو يستكشف آفاقا أرحب عند الانطباعيين الفرنسيين وبخاصة رافيل، وعند بروكوفييف العائد من الغرب، وفى بعض تجديدات سكريابين، وبدأ يتشكل أسلوبه منذ الدراسة فكان من أبرز سماته شغفه بالتلوينات الفولكلورية.

وقد بدأت صلته بتدريس التأليف متأخرة في الخمسينات بمعهد جنيسين، (والذي عين مديرا له فيما بعد) وكونسرفتوار موسكو. وفى أزمة عام 1948 وجه إليه نقد جارح بصدد عمل (كتبه للذكرى الثلاثين للثورة للأوركسترا والنحاسيات والأرغن (لم يلق أي نجاح). وقد تقبل خاتشاتوريان هذه الأزمة بطريقة فلسفية وأشار في مجال «الاعتذار»إلى أنه «أراد أن يبتعد عن القومية لكي يصبح عالميا!». وكان له موقف سنة 1953 في المطالبة علنا بمزيد من حرية الإبداع وانتقد اتحاد المؤلفين، وهو عضو بارز فيه، وطالب بضرورة التفرقة بين إصدار التوجيهات وبين النقد الموضوعي [88]. وقد استعاد مكانته بعد أزمة سنة 48 بقليل، وكرمته بلاده وأصبح من الممثلين الرسميين للموسيقا السوفيتية في الخارج وانهالت عليه الدعوات (وخاصة لأمريكا الجنوبية والوسطى) ومن بينها زيارته لمصر سنة 1961 حيث قاد أوركسترا القاهرة السيمفوني في عدد من أعماله الشهيرة [89].

مؤلفاته: من العسير التحدث عن مؤلفات قومية، فالأغلبية الساحقة من كتاباته قومية تتميز بنبرات «شرقية»مستمدة عن الموسيقات الشعبية

المتعددة المصادر، ولذلك نلقى الضوء هنا على أعماله الأكثر قومية أو الأوسع انتشارا وخاصة منها ما أسهم في تأكيد شهرته العالمية.

كانت «متتابعة الأوركسترا من أوائل مؤلفاته واستخدم في حركاتها الخمسة ألحانا جورجية وأرمينية وأزبكستانية، ثم جاء كونشيرتو البيانو (1936) الشهير، ثم كونشيرتو الفيولينة الناجح (1940) [90]، وفى مجال الباليه كتب باليه «السعادة Happiness» وحشد له ألحانا أوكرانية وجورجية ثم وسعه وطوره بإضافات هامة في القصة والموسيقا وقدم (سنة 1942) باسم «جايانيه Cayaneh» (أو Gayne)، وحقق نجاحا عالميا وخاصة في المتتابعتين المأخوذتين عنه للأوركسترا، وهما الآن من أحب أعماله الأوركسترالية وأوسعها انتشارا. وفى عام 1943 كتب سيمفونيته الثانية (التي تحتوى على رنين الأجراس) لرفع المعنويات إبان الحرب، وجاء كونشيرتو التشللو سنة 1947 أقل نجاحا من سابقيه، أما قصيدة السيمفوني للأوركسترا والأرغن وخمسة عشر طرمبيت [91]، فقد كتب بأسلوب مغاير تماما لما نعرف عنه، وقد فشل جماهيريا، كما أنه أثار ضده نقدا حادا من جدانوف سنة 1948 (كما ذكرنا) وبعد ذلك كرس اهتمامه لفترة قصيرة بالموسيقا التصويرية للأفلام ونذكر منها فيلم «لينين»الذي ضم نشيده «الجنائزي»إلى لينين «والذي انتشر شعبيا في الاتحاد السوفيتي، وللمسرح كتب موسيقا «لماكبث»شكسبير «وماسكاراد»، ليرمونتوف وغيرهما.

ونال البيانو منه عناية خاصة بحكم فهمه الحقيقي لإمكاناته، وإن كانت مؤلفاته له قليلة العدد ومن أشهرها التوكاتة Toccata[92]، وله عدد من المقطوعات الأخرى ولكن مقطوعاته التعليمية السهلة للأطفال تلقى ذيوعا كبيرا. ولموسيقا الحجرة، نالت ثلاثيته (صول الصغير) للكلارينيت والفيولينة والبيانو نجاحا كبيرا [93] وله عدد من المؤلفات الشائقة للفيولينة والبيانو نذكر منها «قصيدة أغنية»أهداها سنة 1929 للآشوح (انظر أسلوبه فيما يلي).

أسلوب خاتشاتوريان:

استقر أسلوب خاتشاتوريان-على خلاف أغلب معاصريه-منذ بداية إنتاجه دون تطورات هامة ولذا يمكن تناوله دون التقسيم إلى مراحل. وهو يقدم

الصورة المثلى لمؤلف من الأقليات التي وجدت طريقها للحياة الموسيقية المعاصرة من خلال التعبير القومي، وموسيقاه مدينة بنجاحها للعناصر الفولكلورية المتعددة التي أقام عليها أسلوبه وتناولها ببراعة ساندتها موهبته الطبيعية في الابتكار اللحني، والحيوية الإيقاعية، والتعبير المطلق بحرية «رابسودية»، تعكس جانبا من الطابع الشعبي القوقازي.

ولكن خاتشاتوريان ليس إقليميا بشكل ضيق، ولا منعزلا روحيا عن تيار الموسيقا الروسية، فموسيقاه تعكس-بجانب التأثيرات الشعبية-بعضا من بطولية بورودين ودرامية تشايكوفسكي وشجي رحمانينوف وشيئا من حدة وديناميةبروكوفييف، ومن آن لآخر تطالعنا ملامح من تجديدات سكريايين الهارمونية. كما أن إعجابه بالانطباعيين الفرنسيين قد تجلى منذ البداية فهو متأثر بكروماتية رافيل، وإن وفق بينها وبين الأفكار الشعبية التي ظلت من مصادره الرئيسية ومحورا موجها في تشكيل أسلوبه-ومن ثراء كل هذه العناصر توصل خاتشاتوريان لأسلوب شخصي يسهل التعرف عليه-أسلوب بهر المستمعين بجاذبيته اللحنية وتدفقه الإيقاعي، وبانتقاله السلس بين أجواء متعارضة، وبتلوينه الأوركسترالي الزاهي الذي يعكس رنين الآلات الشعبية.

وموسيقا خاتشاتوريان-على الرغم مما يوجه إليها من نقد (94) أحيانا-موسيقا تنفذ لأذن المستمع وقلبه بسهولة، وهى قد لا تكون فلسفية أو عميقة، ولكنها تنبض بحب الحياة ولها تأثير فوري على المستمع العادي. ولخاتشاتوريان موقف خاص من الموسيقا الشعبية-التي تعتبر محور أسلوبه-ولذا نتوقف قليلا عند هذا الموقف كما عبر عنه في مقال (95) نستقي منه: «إن الألحان التي يبدعها الشعب إنما تعبر عن أفكار ومشاعر أجيال متعاقبة وهى التي تحدد السمات والصيغ التي تشكل الأسلوب القومي.. وعلى المؤلف-الوريث الشرعي لهذا الذخر-أن ينهل منه ليخلق رؤاه الفنية الشخصية»... وأشار في المقال نفسه إلى أن لحن الحركة الثانية في كونشيرتو البيانو له، قد نما من ثنايا أغنية شعبية أرمنية، كانت تتردد في تبليسي القديمة، أي أنه لا يقتبس الألحان الشعبية حرفيا، بل يطور النواة الشعبية بصورة فنية مبتكرة تحتفظ بطابعها الأصلي. هذا ومرحلة ابتكار نظائر جديدة على النسق الشعبي مرحلة متقدمة في استلهام الموسيقا

الشعبية في أسلوب قومي.

وقد تحول ارتباطه بالفولكلور إلى طريقة في «التفكير الموسيقى»، تغلغلت في كل عناصر أسلوبه الأخرى كالإيقاع والهارمونية والبناء والتلوين. ومصادر إلهامه الشعبي قوقازية، وليست أرمنية فقط، على عكس الفكرة الشائعة، فمن المحقق أنه استلهم موسيقات جورجيا وأرمينيا وأذربيجان، بل وأوكرانيا وأزبكستان في بعض الحالات، ونستطيع تقسيم مصادره الفولكلورية إلى نوعين: أحدهما «غربي»مثل موسيقا جورجيا [96] وأوكرانيات وأرمينيا- والآخر «شرقي»مثل موسيقا أذربيجان وأزبكستان، وكلاهما له جذور تركية وعربية وفارسية. وهو قد تأثر كذلك بعمق بفن «الآشوج»Ashug وهم طوائف المنشدين المتجولين المعروفين في القوقاز، والذين ينشدون ملاحم من الشعر القديم (والحديث أيضا) في مزيج من الإلقاء والغناء بمصاحبة آلات الطار والكمنجة [97]، والعود أحيانا، وآلات إيقاعية (كالدف وطبل «الخاناند»العالي الصوت، ولإنشادهم طابع مسترسل مزخرف-وهم أقرب للتروبادور في أوربا أو لشاعر الربابة عندنا، وعن «الآشوج»اخذ خاتشاتوريان الأسلوب التقاسيمي الرابسودي.

والألحان عنده «مقامية»(أي ليست في المقامين الغربيين الماجور والمينور فقط)، وهو يبتكرها على أساس خلايا شعبية ينتخبها بحرية من مصادره المتعددة، وهو مشهور بطريقته في زخرفة ألحانه بزخارف شرقية الروح متكررة [98]، وقد قاد موهبته في الابتكار اللحني إلى تصميم حركات كاملة أحيانا (كما في كونشيرتو البيانو) حول فكرة لحنية واحدة وهو ما يعرف في التحليل الموسيقى «بأحادية الفكرة»(المونوثيماتية)، وهذه صفة في أسلوبه[99]، كما أن فن «الآشوج»قد انعكس على تصميم بعض حركاته، حيث يسود الأسلوب الرابسودي المسترسل، في فن المقام عندهم وهو ما أدى في موسيقاه أحيانا لشيء من التفكك في تماسك الصياغة.

أما الإيقاع فهو من أبرز عناصر القوة عنده فهو يحقق التدفق الحيوي فيه بالإيقاعات الأحادية المركبة والمتعارضة Cross Rhythms والسنكوب، وهى عناصر واضحة الارتباط بالمصادر الشعبية الأصيلة، وليست تجديدات مجردة تقلد الغرب. وهو شغوف باستعمال باص الأرضية المتكرر (الأوستيناتو) في أغلب حركاته (كما في الحركة الثانية لكونشيرتو البيانو).

أما لغته الهارمونية فإنها تجسم ارتباطه بجورجيا، فهو يكثر من استخدام الثانيات الكبيرة والصغيرة، ومن التحويل لمقام الدرجة الثانية، ويستخدم تآلفا معروفا في الموسيقا الجورجية الشعبية يجمع بين الرابعة والخامسة معا [100] هذا بالإضافة للكروماتية الكثيفة، والتي تتعاون مع هذه الخصائص على إضفاء مذاق حريف واضح إلى كتاباته. وخاتشاتوريان يفكر هارمونيا، ولذلك فإن النسيج الخطى البوليفوني ليس إلا شيئا عارضا في أسلوبه.

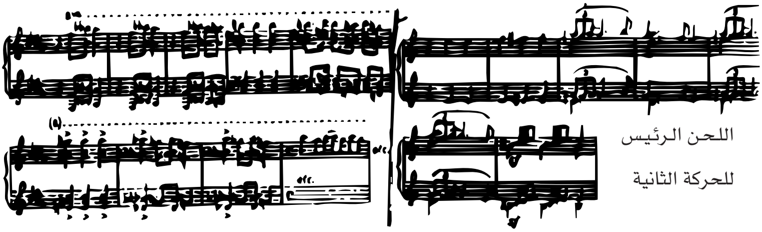
وأخيرا فإن التلوين يعد من أملح عناصر أسلوبه، وهو تلوين مميز يعكس رنين الآلات الشعبية أحيانا، وهو يجيد توظيف آلات الأوركسترا بألوان مبتكرة كما يدخل فيه أحيانا آلات نادرة [101] للإيحاء بآلات شعبية، وتلوينه الأوركسترالي حافل بالألوان الزاهية البهيجة. هذا وسوف نتناول هنا بإيجاز اثنين من أعماله المحببة التي لا يتطلب تذوقها خلفية موسيقية خاصة.

كونشيرتو البيانو:

لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الكونشيرتو من أشهر ما كتب للبيانو في هذا القرن! وسر نجاحه ليس في انتمائه الشعبي الأرمني-فهو في الحقيقة أقرب لجورجيا-بقدر ما هو في عذوبته اللحنية وتشويقه الإيقاعي وطرافة التلوين الأوركسترالي وجمال الكتابة البيانستية فيه! وهو اندماج موفق للروح الرومانسية والأسلوب القومي المعاصر، ويؤكد أجمل التقاليد الروسية. كتبه المؤلف سنة 1936 وعزف لأول مرة لآلتي بيانو [102] في موسكو وقدم مع الأوركسترا سنة 1937 وقام بالعزف المنفرد ليف أوبورين [103] Oborin الذي أهداه المؤلف له. وبهذا الكونشيرتو تأكدت مكانة خاتشاتوريان الفنية في روسيا وخارجها.

الحركة الأولى: سريعة بفخامة (مايستوزو) وتبدأ باستهلاك أوركسترالي قوى يقدم بعده البيانو اللحن الرئيس الأول، ويمتاز بنموذج خطابي من ثلاث نوتات، فيه تساؤل، ثم يأخذ في النماء بمصاحبة إيقاع نابض من الأوركسترا، وفى فقرة الانتقال (القنطرة) في الأوركسترا نسمع من البيانو في زخارف غزيرة، وبعد قمة واضحة يدخل اللحن الرئيس الثاني المتباين، تعزفه الأوبرا، وهو لحن شرقي الشجن، يلتقفه البيانو بعد قليل بأسلوب تقاسمي في جو شفاف. ثم تزداد الموسيقا قوة (في قسم التفاعل) ويسمع

اللحن الأول بكثافة مثيرة من البيانو تتبعها فقرة الكادنزا Cadenza للبيانو



اللحن الرئيس للحركة الثانية

اللحن الاول للحركة الاولى

المنفرد، والتي تجمع بين الخطابية والشفافية مع إشارات للحن الثاني، وتتصاعد الموسيقا نحو ختام فخم.

الحركة الثانية: تدور حول لحن غنائي بالغ العذوبة [104] ينطق بالروح القوقازية الشعبية وهذه الحركة «تنويعات»خمسة على هذا اللحن كتبت بأسلوب حالم رقيق يبرز فيه أسلوب المؤلف في تكرار اللقطات الزخرفية في آخر العبارة مرتين أو ثلاثا، وهنا نسمع الحفيف المرتعش لآلة الفلكساتون في لمسة بارعة الإيحاء.

والحركة الثالثة: على النقيض، تجيش بالحيوية والنبض الإيقاعي، وهى مكتوبة في صيغة الروندو [105] Rondo على أساس عدد من الألحان الشعبية الراقصة في تدفق لاهث، تقدم على «أوستيانو»إيقاعي ملح، ويتراوح التلوين بين ألوان فاقعة، وأخرى شرقية رقيقة، وقرب الختام ينفرد البيانو بفقرة توحي بآلة السنطور، وعندما يعود الأوركسترا باللحن الاستهلاكي للكونشيرتو تصاحبه دقات الطبول، وينبري البيانو ليختتم هذا العمل ختاما منعشا أخاذا.

باليه جايانية Gayaneh (**أو** Gaiane– **أو** Gayne)

كتب خاتشاتوريان-بعد نجاح كونشيرتو البيانو-موسيقا باليه «السعادة»لمهرجان الموسيقا الأرمنية بموسكو سنة 1931، وبدأت أرمينيا تكرمه وتؤكد انتماءه لها. وفى هذه الموسيقا وجد المؤلف فرصته لكتابة رقصات مستوحاة من نماذج أرمينية وقوقازية أصيلة.

وفى عام 1942، أثناء الحرب العالمية، عمل مع كاتب القصة: درجافين

على تطويرها لإبراز المعاني الوطنية والصراع الدرامي، وأضاف أجزاء موسيقية هامة وأطلق عليه اسم «جايانية»(وهو اسم قديسة أرمنية ينسب إليها إدخال المسيحية لأرمينيا) وقامت آنيسيموفا بتصميم الرقص وأدت البطولة في عرضه الأول بمدينة مولوتوف [106] حيث استقبل بحماس كبير[107]. وعاد المؤلف لمراجعة الموسيقا وأضاف إليها حوالي ثلث المدونة، بعد تعديل القصة، وقدم الباليه سنة 1952 في لينِنغراد بنجاح هائل، ثم عرض سنة 1957 بموسكو بإضافات موسيقية جديدة. ومن موسيقاه كتب خاتشاتوريان متتابعتين للأوركسترا (تضمان ثلاث عشرة حركة) لازالتا أحب أعماله الأوركسترالية، حتى أن «رقصة السيوف»الشهيرة أصبحت تعزف في نسخ وبآلات متعددة منها نسخة للجاز! وموسيقا جايانية تتألق بتلوين قومي باذخ وهى مكتوبة للأوركسترا بسيطرة فائقة على إمكاناته، وفيها يتدفق الإيقاع بسخونة خاتشاتوريان المعروفة، وان تضمن كذلك رقصات شاعرية [108]، تمثل التقابل مع عنف وخشونة «الليزجنكا»والسيوف «وشباب الأكراد»... الخ.

رقصة الباليه: بما فيها من صراع عاطفي، تمجد سعادة الفرد حين تتوحد مع سعادة المجموع. وتدور الأحداث في مزرعة جماعية أرمينية والشخوص فيه من جنسيات مختلفة فالأرمن هم: جايانيه وزوجها جيكو السكير-الذي يتآمر مع المهربين على حرق مخزن القطن، وأخوها آرمين، والأكراد هم: عائشة ووالدها جمال، وإسماعيل-الذي يتنافس في حبها مع آرمين-وهناك كازاكوف الضابط الروسي الشجاع. والباليه حافل بصور شعبية من حياة المنطقة مثل جنى القطن وتطريز السجاد ثم معسكر الأكراد ورقصاتهم الجبلية-ثم احتراق مخزن القطن، وكانت جايانية قد سمعت زوجها يتآمر على ذلك فتتهمه أمام الجميع فيهاجمها محاولا قتلها هي وطفلتهما ولكنها تجرح فقط، ويقبض عليه هو وأعوانه.

والمشهد الأخير يقدم الاحتفالات بإعادة بناء المزرعة وبخطبة جايانية لكازاكوف، وهو يتضمن سلسلة من الرقصات الشعبية لقوميات مختلفة منها «رقصة السيوف»الشهيرة.وتذوق هذه الموسيقا ميسور للجميع ولكنا نشير هنا إلى بعض اللمسات الموفقة فيه ففي رقصة السيف أدخل المؤلف آلة الكسيلوفون Xylophone مع أوستيناتو إيقاعي نابض، وتعلو من آن لآخر

«صيحات»نحاسية تضيف إلى حمية الموسيقا وفى القسم الأوسط يتغنى الساكسوفون بلحن مقامي مزخرف، تميزه أبعاده الثانية الزائدة [109]. وفى أغنية المهد [110] Lullaby يسود جو حالم يبرز فيه «الهارب»بلحن مزخرف بالطريقة المشار إليها قبلا [111] في المقام الصغير، ويسانده «أوستيناتو»خافت وتنتهي بقفلة ذات عبير شرقي [112]. أما رقصة الليزجنكا Leszginka الجورجية العنيفة فقد خلق المؤلف فيها جو الرقص الشعبي بطبوله الشديدة الطرق وتدفقه «الموتوري». وقد وجد خاتشاتوريان المجال الأمثل لملكته الإبداعية القومية في موسيقا جايانيه (وهو ما لم يتكرر بعد ذلك في باليه سبارتكوس) ففيها تتجلى أفضل خصائصه في الصهر البارع للعناصر الشعبية، وتتوارى نقاط الضعف، وهى موسيقا مبهجة سلسة تقدم صورة قيمة للطاقات الكامنة للموسيقا القومية المعاصرة.

القومية في موسيقا أذربيجان:

أذربيجان نموذج خصب «للقومية»النابعة من تراث شرقي، يرتبط بموسيقانا. بوشائج مشتركة، ولذا نوليها اهتماما خاصا، فنعرض لثلاثة من مؤلفيها يمثلون فلسفات فنية متباينة ومتكاملة في الوقت نفسه.

عزيز حاد جيبيكوف [113] Uzeir Gadjebikov (1948- 1885):

حاد جيبيكوف مؤلف موسيقى مخضرم، يعتبرونه مؤسس الموسيقا الأذربيجانية الفنية إبداعا وتعليما وبحثا وتنظيما، وله كذلك دوره القيادي، اجتماعيا وثقافيا، فقد كانت أذربيجان متخلفة، وشعبها موزع بين الثقافات الروسية (للصفوة) والإيرانية والتركية للعامة، تبعا للموقف الجغرافي.

عزف حاد جيبيكوف عدة آلات أثناء دراسته بجورجيا، ثم درس التأليف في باكو، وموسكو وسانت بطرسبورج، وبدأ اهتمامه بالتراث والموسيقا الشعبية مبكرا، إلى أن نشر-في عام 1945- كتابه «أصول الموسيقا الفلكلورية الأذربيجانية»وهو مرجع هام في هذا المجال [114]. وموسيقا أذربيجان مزيج من أصول تركية وإيرانية وعربية، تجعلها تنضوي تحت المفهوم الشامل لموسيقا «الحضارة الإسلامية»-وهو ما يفسر بعض الملامح المتشابهة مع الموسيقا الغربية-وقد واجه تطوير هذا التراث صعوبات فنية كبيرة نظرا

لاختلاف أبعاد مقاماته عن السلالم الغربية. ويتوارث الأذربيجانيون حصيلة قيمة من الغناء الكلاسيكي «يسمونها»مجامي [115] Mugami (أو -Magam Mugam) (وهى نفس الكلمة العربية مقام (وجمعها Mugmat) أي «المقام»(وهو مفهوم يجب التفرقة بينه وبين المعنى المألوف للكلمة أي «السلم المقامي Mode»).

والسلالم المقامية لهذا التراث سبعة تشبه في أسمائها وأغلب أبعادها موسيقانا العربية فمنها مثلا الراست، البياتي (أو بياتي شيراز) «وشهارجاه»(جاركاه) وشور وهمايون، وهذا التراث الموسيقي متداول كذلك-ببعض الاختلافات-في جمهوريات أواسط آسيا مثل أزبكستان وطاجيكستان وكازاخستان وغيرها [116].

كانت مهمة حاد جيبيكوف في تطوير فن قومي على أساس هذا التراث، مهمة عسيرة، فدراسته للتأليف الغربي لم تهيئه للتعامل مع الخصائص المقامية (الأبعاد) والإيقاعية والجمالية المميزة له، ولذلك اتخذ موقفا رافضا لتلك الخصائص واعتبرها «أخطاء»يجب تصحيحها لكي يتسنى له «تحديث»موسيقا أذربيجان وتطويرها !

ولذلك سعى لتأكيد العناصر المشتركة مع الموسيقا الغربية على حساب الخصائص المحلية المميزة لذلك التراث-وهو الذي قضى ثلث قرن في البحث في أصوله!؟ واتجه في كتاباته لإخضاع التراث المحلى للمفهوم الغربي في الأبعاد الهارمونية أو لجأ للكتابة بأسلوب «مرقع»يجمع بين هذين النقيضين جنبا لجنب! وهكذا تبلورت ورسخت المبادئ الموسيقية التي طبقها ونشرها من مواقعه القيادية، قبل وبعد الثورة، كمؤسس لأول مدرسة موسيقية تحولت سنة 1926 لكونسرفتوار باكو، ولأول كورال وأوركسترا في أذربيجان [117].

وكثيرا ما نجد هذا الموقف المتناقض في مرحلة تاريخية معينة في البلاد التي تتحسس طريقها نحو القومية، فنشهد فيها انبهارا بالموسيقا الغربية ورفضا لقيم التراث المحلى، بما يقود إلى نتائج موسيقية غير مستتيرة، أشبه بالرقص على السلم!!.

وعند تخطى تلك المرحلة يتجه التطور نحو توازن مستنير يخلق موسيقا «قومية»أكثر أصالة [118].

مؤلفاته وأسلوبه:

كتب حاد جيبيكوف أعمالا للمسرح الغنائي أشهرها «ليلى والمجنون»(على نص للشاعر نظامي) [119] وأوبرا «كير أوغلي»(ابن الأعمى) وعددا من الأوبرتيات الفكاهية والكانتاتات، إحداها كتب احتفالا بمرور ألف عام على مولد الشاعر الفارسي فردوسي، وأعمالا سيمفونية وأخرى لموسيقا الحجرة ومقطوعات لفرق الآلات الشعبية (التي أنشأ لها فرقة لإذاعة أذربيجان) وغيرها!

«ليلى والمجنون »: أول «أوبرا »أذربيجانية كان عرضها في باكو سنة 1907 حدثا تاريخيا وهى «شىء شبيه بالأوبرا »كما كتب عنها المؤلف في مذكراته[120]، وهو وصف حقيقى لها، إذ ليس لها مدونة (بارتيتورة) كتبت فيها أدوار المغنين كالمعتاد، فهي قائمة على «فن المقام»التقليدي من جانب، بينما كتبت فقرات الأوركسترا بأسلوب غربي شديد التباين من جانب آخر، وقد جمع في هذا العمل المبكر بين لغة التراث، الذي يرتجل فيه المغنون الأربعة أدوارهم بأسلوب حر مزخرف، وبين لغة الموسيقا الغربية التي تطل برأسها بوضوح مقلق: في الافتتاحية ورقصات الباليه والفقرات الكورالية المكتوبة بهارمونيات غربية مبسطة، ففي أسلوبها ازدواجية محيرة، تجمع بين عالمين موسيقيين ليس بينهما روابط موسيقية أو جمالية! ومع ذلك فإن في هذه الأوبرا لحظات مؤثرة وممتعة من الغناء الشرقي المعبر، بالكلمة وتهدج الصوت وانعطافاته المنمقة، بالأسلوب التقليدي. وهذه الفقرات الغنائية أقرب للغة التراث المحلى النقية قبل أن يصيبها تطوير حاد جيبيكوف بالتحريف والتشويه.

هذا وكان حاد جيبيكوف أكثر توفيقا في أوبراه كيرأوغلى سنة 1936 في التعبير بلغة أكثر وفاء بطابع الموسيقا الأذربيجانية. ويبدو أنه بدأ في النهاية، يدرك خطورة دوره في طمس معالم هذا التراث المرهف ولكن بعد فوات الأوان.

كاراكارايف 1918 (Kara-Karaev–)

عبد الحافظ أوغلي كاراكاييف من الجيل الثاني للمؤلفين القوميين الأذربيجانيين وهو من أكثرهم موهبة وأقربهم للمثل الأعلى السوفيتي لمؤلف

قومي من جمهوريات الأقليات.

تفتحت مواهبه الفذة مبكرا، في مدرسة باكو الموسيقية ثم درس التأليف الموسيقى بالكونسرفتوار على حاد جيبيكوف، ومن محمدوف، أستاذ الفولكلور، تشرب الإيمان بالتراث الأذربيجاني، حتى إنه رحل سنة 1937 في أنحاء البلاد سعيا وراء الموسيقا الشعبية الأصيلة، كما دون عددا من الأغاني والرقصات «والمقام». «الأشوجي». وعندما توجه لموسكو لدراسة التأليف بها على شوستاكوفتش كانت مبادئه القومية قد تبلورت، وفى سنة 1946 كان عمل التخرج له السيمفونية الثانية.

وعاد لأذربيجان-ماديا وروحيا-وبدأ بحثه عن أسلوب قومي يوفق بين جوهر «المقام»الأذربيجاني وبين صنعة التأليف الغربية، وظلت صلته الموسيقية بالتراث محورا أساسيا في موسيقاه مما أكد منزلته، كواحد من ألمع القوميين المعاصرين السوفيت. غير أنه تحول في الستينات نحو الإثنى عشرية (الدوديكافونية) الغربية في سيمفونيته الثالثة (سنة 65) وكونشيرتو الفيولينة (سنة 66) [121]. مما أثار الدهشة وخاصة في روسيا التي تؤمن بالواقعية الاشتراكية في الموسيقا!

وظل كارابيف يقوم بدور إيجابي في الحياة الموسيقية لجمهوريته بجانب التأليف وذلك في إدارة أوركسترا باكو والتدريس بكونسرفتوارها (الذي تولى عمادته) ثم في اتحاد المؤلفين الأذربيجاني، والاتحاد المركزي بموسكو. وقد نال عدة جوائز وألقاب تكريمية في جمهوريته والاتحاد السوفيتي.

مؤلفاته القومية وأسلوبه:

لهذا المؤلف إنتاج غزير بالغ التنوع نشير إلى أعماله المبكرة منه إلى: السيمفونية الأولى وأوبرات «الوطن Veten والحنان [122] والمتتابعة الأذربيجانية للأوركسترا. ومن أواخر الأربعينات اتجه لثقافة أذربيجان فكتب على أعمال الشاعر نظامي الكنجوي [123] أفضل كتاباته القومية كالقصيدة السيمفوني «ليلى والمجنون»وباليه ومتتابعة «الفاتنات السبع»والخريف Osen للكورال، وثلاث «تصنيفات»للغناء والأوركسترا، وست أغاني عن «رباعيات الخيام»وله صوناته للبيانو وأربعة مجلدات من المقدمات (البريلود) البوليفونية المتدرجة التعقيد.

وكتب الموسيقا التصويرية لعدد كبير من المسرحيات والأفلام لشكسبير[124] وليرمونتوف ويوشكين، وناظم حكمت وغيرهم. ومن أعماله الأحدث باليه «طريق الرعد»(عن جنوب أفريقيا) والكوميديا الموسيقية «سيرانودي بيرجيراك»والصور السيمفونية: دون كيخوتة وغيرها.

وفى أعماله القومية العديدة يعتمد على ألحان مقامية، وخاصة في البياتي، شيراز [125] ويحتل بعد الثانية الزائدة [126] (كما في فصيلة الحجاز) مكانا بارزا في ألحانه وهارمونياته، مما لون كتاباته بصبغة شرقية واضحة، والطابع العام لموسيقاه رومانسي جياش في إطار تلوينه القومي الذي يستخدم أبجدية الموسيقا الأذربيجانية بتحرر مبتكر. ورغم تحوله «للدوديكافونية»فهو مؤلف قومي أساسا، وهو ما يتجلى بأفضل صورة في «ليلى والمجنون»«والفاتنات السبع». وتحتل قصة «ليلى والمجنون»مكانا بارزا في الموسيقا الروسية [127]، وقد اختار كارابيف التعبير عنها في قصيد سيمفوني[128] مشحون بالعاطفة عميق الارتباط بالتراث المحلي الذي وظفه فيه توظيفا تعبيريا «بليغا»، مستخدما، طريقة «اللحن الدال»فهناك ثلاثة «ألحان دالة»الايثموتيف) مستمدة من ألحان «المقام»وأسلوبه المتحرر. وكان نجاح هذه الموسيقا شاملا لأنها لمست وترا حساسا في نفوس مواطنيه.

بقصص ألف ليلة وليلة، وقد بدأ المؤلف العمل فيه مع مواطنه المخرج هدايت زاده وعندما شاهد اتحاد المؤلفين تدريباته النهائية قرروا افتقاره للقيم الاجتماعية وانتقدوا غياب دور الشعب، وعهد به إلى سلوفسكي، الذي أعاد تشكيل القصة وأضاف شخصية فتاة ريفية جميلة وقوية (ترمز للشعب)، وجعل الملك بهرام يقع في حبها ولكنها تطلب منه التخلي عن عرشه وكانت تظنه راعيا، فيقتلها في ثورته ويغادر بلاده محطما.

وهكذا ابتعد البالية كثيرا عن أميرات نظامي السبع [129]، وهن أصلا من سبع بلاد مختلفة، مما أتاح للمؤلف كتابة رقصات شائقة زاهية التلوين للأميرات: البيزنطية والخوارزمية والمغربية والصينية والفارسية.. الخ والباليه يدمج طريقة التلحين المتصل مع الفقرات وتبرز فيه «ألحان دالة»معبرة، عن: الملك وعن عائشة (وهو لحن شرقي مزخرف). والباليه يحسن استغلال العناصر المحلية لتصوير حياة الشعب الأذربيجاني في موسيقا تعتبر «تطعيما سيمفونيا»للباليه بأسلوب قومي معاصر يستلهم،

إيقاعات الرقص الشعبي بألوان زاهية، وأسلوب أنيق ممتع موسيقيا بقدر ما هو معبر مسرحيا. ومن رقصاته الموفقة: رقصة المصارعة ورقصة الحزن Dance of Sorrow (تعبر عن النساء الباكيات لسوء المحصول) ورقصة الأميرة المغربية ورقصة الحاشية Courtesans وغيرها.

فكرت آميروف (1922)

وهذا مؤلف قومي آخر تبلور أسلوبه في رحاب الموسيقا الشعبية، فوالده عازف على «الطار»ومغن [130]، وهو نفسه درس عزف «الطار»وأصبح فيه عازفا بارعا (فيرتيوزو) فخلفيته الموسيقية نابعة مباشرة من فن «الآشوج»الذي تشربه (في صورة مدنية) منذ طفولته، أرسل أميروف للجبهة- قبل دراسته بكونسرفتوار باكو-حيث أصيب بجرح أثر على صحته على المدى البعيد. وفى الكونسرفتوار تتلمذ على تسايدمان Zeidman (الذي نادى بالعودة للصورة النقية الأصلية للموسيقا الشعبية). وبعد تخرجه سنة 1948 بدأ نشاطه المزدوج في التأليف وفى الحياة الموسيقية، في كونسرفتوار باكو وفى إدارة الأوركسترا الفلهارموني والأوبرا والباليه.. الخ.

ومن مؤلفاته الأوركسترالية المبكرة «قصيد Poem»، أكمله بعمل وطني آخر عن تجربته الشخصية في الحرب، كما كتب صوناته للفيولينة والتشللو لذكرى أستاذه حاد جيبيكوف، وسيمفونيته «لذكرى نظامي [131] (سنة 47) Pamyati Nizami» وكتب عملين أوركستراليين من نوع «المقام السيمفوني Symphonic Mugams» في عامي 47 و 1948 على التوالي، أراد فيها إحياء القالب الموروث «للمقام»، والذي يمكن وصفه باختصار بأنه قصيد يضم أجزاء غنائية وأخرى للعزف في سلم مقامي واحد.

وقد بنى ألحان الأول منها على المقام المسمى عندهم شور [132] والثاني في مقام الكوردي وقد نجح فيهما نجاحا كبيرا جعلهما من أبرز أعماله القومية، ومن أعماله المسرحية نذكر الأوبرا-سفيل Sevil (وهى تعالج أوضاع المرأة المسلمة في أذربيجان وطموحها لحياة كريمة في ظل الاتحاد السوفيتي) وروجعت موسيقاها بإضافة فقرات كورالية وبتخفيف للكتابة الهارمونية قبل عرضها في باكو سنة 1953، وله كذلك «المتتابعة السيمفونية أذربيجان»التي بلور فيها خلاصة خبراته في الأسلوب القومي، مع شيء من

الوصف البروجرامي، إذ أعطى لحركاتها الأربعة عناوين وصفية. وكتب كذلك كونشيرتو للبيانو-بالتعاون مع نظيروفا-أقامه على ألحان عربية مصرية (بعضها لمحمد عبد الوهاب).

وآميروف يختلف عن سلفيه في فلسفته الفنية، على الرغم من توحد المنابع، فنحن نجد اللحن طاغيا في موسيقاه لحد يقربها من الموسيقا الشرقية المفردة اللحن (المونودية)، وهو يكسو ألحانه تركيبات هارمونية ليس فيها تجديد ملفت، أما التشابك البوليفوني فهو غريب على موسيقاه ذات الطابع المسترسل-وإن جاء بشكل عابر في أوبرا سفيل-وتبقى براعته في التلوين الأوركسترالي، وهى من أقوى عناصر أسلوبه ويمكن أن نستشف فيها أصداء من بين الآلات الشعبية. وموسيقاه صادقة في تعبيرها «المحلى»، وإن افتقرت للعمق السيمفوني، وهو واحد من المؤلفين القوميين الذين تصدوا للتطوير من منطلق «شرقي»راسخ، ولذلك جاءت موسيقاه متباينة مع موسيقا حاد جيبيكوف أوكاراييف، فهو أذربيجاني قلبا وقالبا وصلته «بالغرب»لم تبعده عن قومه.

أسفرت السياسة السوفيتية-في تشجيع الموسيقا عامة، والتعبير القومي المحلى خاصة-عن ازدهار عظيم لحركة الإبداع الموسيقى، وخاصة بجمهوريات الأقليات الجديدة. ولا يتسع المجال هنا للإلمام بالمؤلفين القوميين الروس والسلاف، أو أبناء الجمهوريات الأخرى في روسيا السوفيتية ولذلك قدمنا نماذج من أرمينيا وأذربيجان وأزبكستان نراها ممثلة للموجة القومية الثانية في روسيا السوفيتية، فهي تجسم القضايا الفنية التي يتصدى لها أبناء تلك الجمهوريات، والملابسات الثقافية والاجتماعية المحيطة بإبداعهم. ونود في ختام هذا العرض أن نشير بإيجاز لبعض الأسماء البارزة من جمهوريات مختلفة لكي تكتمل صورة الموسيقا المعاصرة (قدر المستطاع) في بلد آمن بالقومية ومهد لها كل السبل فأثمرت قيما موسيقية شائقة أثرت الموسيقا السوفيتية كلها.

مختار أشرفي:

(من مواليد عام 1922): دخلت جمهورية أزبكستان، الشرقية الجذور مجال الموسيقا الفنية للمرة الأولى بأشرفي، الذي تلقى دراساته الموسيقية

بمعهد الموسيقا والكوريوجرافيا بسمرقند وبكونسرفتوار موسكو[133] ثم مع ستاينبرح بطشقند، ودرس القيادة بليننغراد (بالمراسلة)، وتولى مسئوليات الحياة الموسيقية الناشئة لجمهوريته في كونسرفتوار طشقند-أستاذا ثم عميدا-وفى الإذاعة ثم إدارة مسرح الدولة. ومن مؤلفاته الموسيقية نذكر الأوبرات التي تعاون فيها مع فاسلنكو وكتب للباليه «تميمة الحب The Amulet of Love» «وتيمور مالك»وكانتاتة «أزبكستان»للكورال، وسيمفونيتان ورابسودية «وافتتاحية احتفالية»ومتتابعة على ألحان أزبكستانية للرباعي الوتري، ولحن عددا من الأغاني لشعراء محليين. وقد نال عددا من الجوائز[134]، وهو ممثل ناجح للجيل الأول الأزبكستاني القومي.

مراد كاجلاييف Kajlayev (**1931**-)

وهو صوت موسيقى لامع من داغستان وجد طريقه للموسيقا الفنية بموهبة فذة ودراسة للتأليف بكونسرفتوار باكو [135] ثم قام بدور قيادي في موسيقا داغستان، في التأليف والتدريس والأوركسترا الفلهارموني واتحاد المؤلفين المحلى.

وموسيقاه تقدم نموذجا قوميا حديثا فائق التلوين، مع اهتمام بموسيقا الجاز Jazz وقد نالت أعماله جوائز دولية [136] وألمع مؤلفاته القومية كتبها للباليه مثل «أهل الجبال The Highlanders» عام 1968، الذي صور طرفا من حياة بلاده، وله للأوركسترا «صور من داغستان Pictures of Daghestan» ورقصة ليزجنكا للكونسير «ومتتابعة «بالاد من الشرق»بالإضافة لأعماله للغناء وللبيانو مثل «آلبوم مقطوعات الأطفال»، و«آلبوم داغستاني».. الخ، ويتجلى ميله للجاز في عمله المسمى «كونسير أفريقي».

إدوارد ميرزويان Mirzoyan (**1921**-)

مؤلف أرمني من الجيل التمباني لخاتشاتوريان درس بكونسرفتوار ييريفان ثم بقصر الثقافة الأرمني وقام بالتدريس في مجالات عدة أهمها الكونسرفتوار، ثم تولى رئاسة اتحاد المؤلفين وعضوية الاتحاد المركزي بموسكو. كتب مؤلفات عديدة للأوركسترا منها قصائد Poems ورقصات سيمفونية وأشهر مؤلفاته: «سيمفونية للوتريات وطبول التمباني»وهى تدل

على اتساع خياله وتقدم لغته.

هذا وفى روسيا اليوم حركة إبداعية واسعة يحمل لواءها المؤلفون السوفييت من الأجيال التالية والذين نذكر منهم: روديون شيدرين Shedrin وآندريه إيشباي-Esh pai وتيخون خرينيكوف [137]، ممن حققوا شهرة، ولكن ليست القومية سمة غالبة على أعمالهم.

ويحق للقارئ بعد هذا كله أن يتساءل: وماذا عن أساطين المؤلفين السوفيت مثل بروكوفييف وشوستاكوفتش؟ وأين موقعهما من القومية؟ ولعل هذين الفنانين العبقريين يمثلان الجانب التلقائي العميق للقومية غير المتعمدة، النابعة عن ارتباط عميق بالبيئة التي شكلتهما نفسيا وفنيا.

وبروكوفييف (1891- 1953) فنان دولي النزوع، في مؤلفاته الأولى ثورة على التقاليد الموروثة، قاده بحثه عن الجدة والطرافة فيها، لأسلوب ساخر، بالغ التنافر، وإن كانت «سيمفونيته الكلاسيكية»تمثل شعاعا مضيئا بين المؤلفات المبكرة [138] ولكنه عندما اختار العودة لوطنه عام 1932 اندمج كلية في حياة المجتمع الجديد وانعكس هذا على أسلوبه فأصبح أكثر عذوبة «وغنائية»كما في باليهات روميو وجولييت، وسندريلا وموسيقا «إسكندر نفسكي Alexander Nevsky» والملازم كيجيه Lieutenant Kije» وخاصة في قصته السيمفونية التعليمية للأطفال: «بطرس والذئب». وارتباطه بالبيئة السوفيتية لا يمكن تحديده بعناصر موسيقية شعبية [139] بل هو أقرب لانفعال عام بالبيئة وإقبال مخلص على تحقيق أهدافها ومحاولة للاقتراب من الجماهير العريضة واعتزاز بمكانته في حياتها. أما شوستاكوفتش Shostakovitc (1906- 1975) وهو من أعظم المؤلفين السوفيت، فقد نشأ في ظل «الواقعية الاشتراكية وعلى الرغم من انه ذاتي جدا فهو وثيق الارتباط ببلاده وشعبه روحيا، حتى أنه أصبح المتحدث الموسيقى عن روسيا، بحكم الصفات النفسية العميقة في موسيقاه، والتي تعكس الطبيعة الروسية بعاطفيتها وتشاؤمها، وإن لم تكن بالضرورة نابعة عن الموسيقا الشعبية، وعندما اشتدت وطأة حصار لينينغراد في الحرب كان لموسيقاه دور معنوي بعيد، ولازالت سيمفونيته السابعة «لينينغراد»من أهم الوثائق السيمفونية المعاصرة، وهى واحدة من سيمفونياته الأربعة عشرة وقد أثارت إحدى أوبراته أعنف الجدل [140]، ولكن مؤلفاته الأخرى لموسيقا الحجرة وغيرها

تمثل قمة في الإبداع السوفيتي ولكن دور الموسيقا «الروسية»فيها محدود.

من المؤلفين الروس الذين اصطبغت موسيقاهم بتلوين قومي ديمتري كابالفسكي (1904- 1987) الذي نختتم به هذا العرض:

ديمتري كابالفسكي Kabalevsky (**1987 - 1904**)

من كبار المؤلفين السوفيت المعاصرين، وهو ممثل صادق لقطاع كبير من المؤلفين الروس والسلافيين الذين كتبوا موسيقاهم بأسلوب قومي، وقد وقع عليه الاختيار لشهرته ولدوره البارز في الحياة الموسيقية السوفيتية ونختتم هذا الفصل بنبذة عنه وعن أهم مؤلفاته الدالة على موقفه من القومية.

ولد كابالفسكي بسانت بطرسبورج لأسن من الطبقة المتوسطة، وظهرت ميوله الفنية للموسيقا والشعر والتصوير منذ طفولته، ووفرت له أسرته الوسائل لتنميتها ومن بينها دراسة مبكرة للبيانو، مما مكنه أن يكتسب عيشه من عزف المصاحبة وإعطاء دروس العزف للصغار، وهو ما كان له تأثيره في اهتمامه المركز بموسيقا الطفل فيما بعد.

وانتقلت الأسرة لموسكو عام 1918، وعاش فيها كابالفسكي بقية حياته وأصبح فيما بعد من ممثلي مدرستها الموسيقية [141]، وهناك التحق بمدرسة سكريابين لدراسة البيانو، ولم تنجح دراسته للقانون بالجامعة إذ تأكد له أن الموسيقا هي طريقه فالتحق بكونسرفتوار موسكو حيث درس التأليف الموسيقى على كاتوار [142] Catoire وبعد وفاته على مياسكوفسكي [143] الذي كان له أثر كبير في تكوين كابالفسكي الحرفي (تكتيكيا)، وبعد تخرجه في التأليف والبيانو عام 1930 بدأ حياة موسيقية حافلة: كمؤلف وقائد أوركسترا وعازف للبيانو ومعلم وناشر وكاتب، وكعضو نشط في المنظمات الموسيقية السوفيتية ثم ممثلا لبلاده في المحافل الموسيقية الدولية، وكان شديد الإيمان بالمثل السوفيتية ومخلصا لها في مواقعه الإدارية المختلفة، كما كان شديد الحرص على تحقيق النجاح الجماهيري، في الإطار السياسي لبلاده.

وفى شبابه، عندما اشتد الصراع بين الجناحين الموسيقيين: العمالي [144] (الذي نادى بالابتعاد عن اتجاهات الغرب المتطرفة والتمسك بالتراث الروسي) والجناح الطليعي [145] (الذي نادى بمتابعة اتجاهات الموسيقا

العالمية)-وسط هذا الصراع، حافظ كابالفسكي على علاقته بهما معا. وعندما حلت الحكومة تلك الجمعيات الموسيقية المتعارضة عام 1932 وأسست بدلا منها «اتحاد المؤلفين الموسيقيين بموسكو» بدأت صلة كابالفسكي بالاتحاد وامتدت وتوطدت حتى آخر حياته، وكان له دوره في تدعيم وجهات النظر الحكومية في الموسيقا.

ومؤلفات كابالفسكي متعددة شملت كل الأنواع [146] فله سيمفونيات أربع وعدد من الأعمال الكورالية الكبيرة ذات المضمون الوطني السياسي. ومن مؤلفاته الواسعة التداول كونشيرتات البيانو الثلاثة، وللفيولينة والتشللو، والتي وفق فيها خاصة في الكونشيرتات الثلاثة المكتوبة للشباب: للفيولينة عام 48 وللتشللو عام 49 الثالث للبيانو عام 1952. وتستحق مؤلفاته التعليمية للأطفال والناشئة إشارة خاصة هنا فهو قد كتب مجموعات شائقة من مقطوعات البيانو التعليمية السلسلة للأطفال، لإيمانه بأهمية العناية بمستوى ما يؤديه الأطفال منذ البداية. ومنها مجموعة «من حياة الناشئين From Pioneer's Life» والمقطوعات الوصفية التعبيرية مصنف 27 ومجموعة أغاني لكورال الأطفال والبيانو مصنف 17، وله كذلك مشاهد مسرحية للأطفال للراوي والكورال والبيانو بعنوان «في الغابة المسحورة» ومجموعة من أغاني الصباح والربيع والسلام وغيرها من المؤلفات التربوية القيمة التي تعتبر إضافات قيمة لهذا المجال.

ومؤلفاته الأخرى للبيانو-كالصوناته مصنف 6، ومقطوعة الصوناتينة مصنف 13 [147] وكونشيرتات البيانو، ومقدمات البيانو الأربع والعشرين مصنف 38، تشهد كلها بفهمه الجيد للآلة وبتمكنه من أساليب التأليف لها بأسلوب هارموني دسم وإيقاعات سلسلة، وبتلوين فولكلوري ناجح (كما في كونشيرتو «البيانو والثاني» عام 1936) وقد حقق كابالفسكي في مجال الأوبرا إنجازات مرموقة في أوبراه الشهيرة «كولا برونيون Colas Breugnon» (على قصة رومان رولان) (1918) «وأسرة تاراس» عام 1950 (وهى تتناول صراع تاراس العجوز وأسرته ضد فظائع النازي) «ونيكيتافيرشينين» عام 1954. وأما أعماله للباليه فلم تنتشر ولكن مؤلفات موسيقا الحجرة له وكذلك أعماله للموسيقا التصويرية للسينما والمسرح، فهي تستحق الإشادة بها وكذلك موسيقا «الكوميديون The Comedians» الرشيقة.

والقومية في أسلوب كابالفسكي خط نفسي وفني يظهر بوضوح في بعض أعماله مثل كونشيرتو الفيولينة والسيمفونية الأولى-الحافلة بتضمينات فولكلورية تخدم الهدف الوطني لها-ومقدمات البيانو الأربع والعشرين مصنف 38 وهى جميعا قائمة على ألحان شعبية وتعرض طريقته في التعامل مع اللحن الشعبي من أبسط مراحل الهرمنة Harmonization إلى أعقد وسائل التحوير الهارموني والبوليفوني. وقد تغلغلت بعض الملامح الشعبية في موسيقاه حتى أن بعض ألحانه المبتكرة تبدو وكأنها ألحان شعبية، ورغم أن قوميته الموسيقية ليست من النوع الطاغي أو المتعمد، فهي صفة رئيسة لازمت أسلوبه في كل المراحل. وهو يكتب بأسلوب تونالي كثيف الهارمونية، ويندر أن يكتب كنترابنطيا، وهو ملون بارع للأوركسترا، مثل أغلب مواطنيه، وهو يؤمن بأن الموسيقا الشعبية معين لا ينضب يستطيع المؤلف المعاصر أن يستمد منه عناصر توثق صلته بالتراث وبالشعب، مادام قادرا على التعامل معها بحرية وابتكار.

وقد أصبح كابالفسكي من أبرز الشخصيات الموسيقية السوفيتية الرسمية، سواء في اللجان السياسية (مثل لجنة تدعيم الصداقة بين الاتحاد السوفيتي والبلاد الأخرى، أو اللجنة السوفيتية للدفاع عن السلام)، أو المجالات الموسيقية الدولية مثل المجلس الدولي للموسيقا والجمعية الدولية للتربية الموسيقية I S M E التي انتخبته لرئاستها الشرفية منذ 1962 وحتى وفاته. وهو مؤلف صناع، تغلب على موسيقاه روح التفاؤل والبهجة وإن لم تكن «عميقة»أو شديدة الابتكار.



مشهد من باليه العصفورة النارية
لـ «سترافنسكي »



سيرجي دياجيليف مدير فرقة الباليه الروسيةرو الطاقة المحركة وراء كثير من الأعمال الكبرى في هذه القرن وعلى رأسها باليهات سترافنسكي



مشهد من باليه طقوس الربيع لـ « سترافنسكي »



إيجور سترافنسكي



مشهد من
باليه بتروشكا
لسترافنسكي



مراد كالجاليف


كاراكاييف


حاد جيبوكوف



آرام خاتشاتوريان
في مقتبل العمر

رقصة السيوف من
بـالـيـه جـايـانـيـه
لخاتشاتوريان





آرام خاتشاتوريان يقود أكستراه



كالبافسكي في مؤتمر الجمعية الدولية للتربية الموسيقية



ديمتري كابالفسكي

مشهد من أوبرا : أسرة
تاراس لكا بالفسكي



مراجع الفصل الثالث

- Abraham, Gerald: Eight Soviet Composers, Reprinted by Green.1970, wood, Connecticut
- Abraham, G.: Essays on Russian and East European Music. A re print of essays written between 1966/75, Clarendon Press, Oxford.1985
- Belaiav, V.: Central Asian Music, Edited & annotated by Mark Slobin, Wesleyan University Press, Middleton, Connecticut
- Bakst, James: A History of Russian Soviet Music Dodd, Mead.1966, Company
- Calvocoressi, M.D.: A Survey of Russian Music, Reprinted from.1974 1944, by Greenwood, Westport
- Craft, Robert: Chronicle of a Friendship, Alfred Knopf, New York. 1972
- Krebs Stanley, Soviet Composers and the Development of Soviet.1970, Music, Norton & Company Inc., New York
- Leonard, Anthony Richard, A History of Russian Music, Under. 1968 wood
- Nizamy‘ The Story of Layla and Mjnun, Translated from Persian . 1966 & edited by R. Gelpke, Bruno Cassirer
- Polyakova, Lyudmilla: Soviet Music, Translated from Russian by:.Zenia Danko, Moscow
- Sabaneyeff, Leonid: Modern Russian Composers, Translated from Russian by: Judah Joffa, Freeport, New York, 1927, Reprinted.1967
- Schwarz, Boris: Music and Musical Life in Soviet Russian-1917.1970, Norton
- Swan, Alfred J.: Russian Music and its Sources in chant and folk1973 songs, Norton & Cy Inc., New York
- Thomson, Virgil: Music, Right and Left, Greenwood 1969, Reprint-. 1951 from
- Worth, Alexander: Musical Uproar in Moscow, Turnstile Press. 1949, London
- حسنين، عبد النعيم محمد: نظام الكنجوي (شاعر الفضيلة) الخانجي القاهرة 1954 م.

4 الولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا اللاتينية

أولا: الولايات المتحدة الأمريكية

ماذا عن الموسيقا في أمريكا، بلاد ناطحات السحاب «والكاوبوي» والسينما، والعنف، والجريمة، والعلم والتقدم؟...

ماذا عن الموسيقا في بلد المتناقضات؟ الموسيقا في أمريكا تقترن في الأذهان دائما بموسيقا الترفيه الدارجة: «الجاز» بمشتقاته «والروك آند رول» وغيرهما من الموسيقات الخفيفة، التي بثتها أجهزتها التجارية العتيدة في أركان العالم، ودعمها الراديو والسينما والأسطوانة والكاسيت والتليفزيون... الخ.

وعلى الرغم من طغيان هذه الصورة للموسيقا الأمريكية، فإننا إذا استعرضنا المراكز الكبرى للموسيقا الغربية الفنية اليوم، لوجدنا أمريكا تحتل بينها مكانا في الصدارة، بفضل المستوى الرفيع لأوركستراتها الكبرى [1] التي يقودها أشهر القادة العالميين [2]، ودور الأوبرا-وعلى رأسها «المتروبوليتان»-وفرق الكورال، ومستوى التعليم الموسيقى في معاهدها وجامعاتها. يضاف لذلك

أنها أصبحت، منذ الأربعينيات، كعبة لفطاحل مؤلفي أوروبا، الذين نزحوا إليها تحت وطأة النازية والحرب العالمية الثانية، مثل سترافنسكي وشونبرج وهندمت وبارتوك وفايل ومارتينو وغيرهم. فنحن إذن إزاء تحول ضخم في شئون الموسيقا بأمريكا، إذ لم يمض وقت طويل منذ كانت دولة ناشئة، تعانى شعورا حادا بالنقص [3] إزاء كل موسيقا تأتيها من أوروبا-فكيف أمكن لهذا البلد، الذي يرجع تاريخه-كجمهورية مستقلة، متحدة الولايات لقرابة قرنين فقط. كيف أمكنه أن يتبوأ في قرننا هذه المكانة في مجال الموسيقا، الذي ظلت فيه أمريكا ناقلة ومقلدة لأوروبا لما بعد الحرب العالمية الأولى.

ويجب أن نفرق هنا أولا بين «الموسيقا في أمريكا» [4] وبين «الموسيقا الأمريكية»، وهى التي تعنينا في المقام الأول، فلهذه التفرقة أساس حقيقي مرجعه طبيعة تكوين هذا الشعب وملابسات تطوره التي ينفرد بها عن سائر شعوب العالم، ولذلك نتوقف قليلا عند تكوينه، سعيا لفهم أعمق لظواهر الموسيقا الأمريكية القومية.

العالم الجديد:

الحقيقة التي لا شك فيها أن الشعب الأمريكي، في جوهره امتداد لأوربا، فأعرق أسرة أمريكية (إن صح هذا التعبير) ترجع جذورها لأثني عشر جيلا على الأكثر، فقد هاجر إليها الإنجليز والألمان والفرنسيون والإيطاليون والروس وأبناء الشعوب الأسبانية والآسيوية وغيرهم، واختلطوا على أرضها الوعرة، بسكانها الأصليين من الهنود الحمر [5]، ثم جاءت سفن العبيد لشواطئها محملة بآلاف الزنوج الأفارقة، ومن هذا الخليط غير المتجانس بدأت أضخم عملية انصهار أنتجت الشعب الأمريكي، ولعلها لم تبلغ منتهاها بعد. ولم تكن عملية الانصهار سلمية ولا هادئة، فقد أريقت فيها الدماء وأبيدت قبائل بأسرها من السكان الأصليين، ورسف الزنوج في أغلال العبودية في مزارع الجنوب، (حيث وجدوا في الغناء المتنفس الحقيقي لمأساتهم) وفى الوقت نفسه عبدت الأراضي الشاسعة وعمرت، وأنشئت المدن والولايات بجهد هذا الشعب الجديد وعرقه.

ولا يمكن القول بأن محصلة هذا الانصهار قد أفرزت شعبا موحد

السمات، فاختلاف منابته وأصوله، كذلك التفاوت الهائل في البيئات الطبيعية-ما بين الشمال والجنوب والساحل الشرقي والغربي-كل هذه كان لا بد لها أن تنعكس في تكوين الأمريكيين، وهى فوارق لازالت ملموسة في هذا الشعب، الذي تبوأ مكانة عظمى في عصرنا، وأصبح-بجانب الاتحاد السوفيتي-إحدى القوتين العظميين في عالم اليوم.

وعلى الرغم من عنفوان هذا الشعب وتقدمه المادي المتوثب الذي بهر العالم، فإن أمريكا لم تفرز ثقافة أو فنونا يمكن اعتبارها أمريكية حقا إلا مؤخرا، وبعد فترات طويلة من الصراع والاختمار.

الموسيقا آخر الفنون نضوجا:

وكانت الموسيقا أبطأ نموا من الأدب والشعر والفن التشكيلي، فقيام «حياة موسيقية» متكاملة، بالنمط الأوروبي، يتطلب بناء فوقيا مركبا، وهو ما لم تتوافر أركانه إلا في القرن التاسع عشر، وذلك لطول السنوات، بل الأجيال، التي يستغرقها تكوين الموسيقيين المتخصصين وكذلك المستمعين الذواقة، المؤهلين لاستيعاب موسيقات أخرى، بجانب الروائع الأوروبية المستقرة. ولا ننسى أن هؤلاء المستمعين كانوا سلالة «البيوريتانيين» الأوائل، الذين كانت الموسيقى عندهم لهوا غير مستحب إلا في خدمة الدين (6). وباستقرار الدولة الجديدة، بعد تاريخ عاصف من الكفاح المسلح ضد قوى خارجية (7) وفى الحرب الأهلية (8) بين الشمال والجنوب، كان الشعب الأمريكي قد حقق قدرا من النضج والشعور بذاته، انعكس على الموسيقا، في ظهور بدايات البحث عن الطريق نحو موسيقا أمريكية ذات جذور محلية، تناظر الأدب، وتحرر الأمريكيين من التبعية للتقاليد الألمانية المتزايدة بتزايد الموسيقيين الألمان، الذين استعانت بهم أمريكا في حركة «التعمير الموسيقية» في التعليم والأداء ولكن المشكلة الحقيقية هي أن أمريكا-بتكوينها الخاص-ليس لها موسيقا شعبية، بالمعنى المتعارف عليه، لكي تقيم على أساسها فنا موسيقيا قوميا!

دفورجاك ينادي: «انظروا للداخل لتزرعوا حدائقكم»:

دعت جانيت ثورير سنة 1892 المؤلف التشيكي الشهير أ. دفورجاك

(1841-1901) لمعهدها القومي الموسيقى بنيويورك [9]، وخلال سنواته الثلاث هناك، ترك دفورجاك أثرا عميقا على الموسيقا في أمريكا-ليس بمؤلفاته الأمريكية الطابع، كسيمفونية «من العالم الجديد» «والقداس الجنائزي [10] Requiem» وافتتاحية هايواثا [11] «والرابسودية الزنجية» فقط-ولكن كذلك بتدريسه وأفكاره التي امتدت لأبعد من قاعات الدراسة. وهناك فكرة سادت عن اقتباسه لألحان من موسيقا الزنوج والهنود الحمر في سيمفونية الشهيرة، ولكنه هو نفى ذلك، وقال إنه ابتكر ألحانا تحمل طابعها فقط، مثل لحن اللارجو [12] (الحركة الثانية) ويبدو أن ابتكاره كان من الصدق لحد سمح بتوفيق كلمات أغنية زنجية عليه هي Goin‘ Home أما أفكاره عن الموسيقا القومية الأمريكية فقد كانت دعوة صريحة للمؤلفين الأمريكيين أن «ينظروا للداخل لكي يزرعوا حدائقهم الخاصة بهم». وهكذا دفع دفورجاك بقضية القومية الأمريكية لبؤرة الاهتمام فأصبحت موضع حوار وجدل حي.

لاكرامه لنبي في وطنه:

لم يكن دفورجاك وحده وراء تطلع الأمريكيين للتعبير عن أنفسهم موسيقيا، فقد تعاملت ظروف نمو المجتمع وتوحد الدولة والتقدم الاقتصادي على خلق مناخ أكثر تقبلا لهذا التطلع، فظهرت في أواخر القرن الماضي، على استحياء-بدايات حركة قومية، تحاول التعبير عن أمريكا، بأساليب أوروبية رومانسية، وذلك على يدي هاينريس [13] وجوتشوك [14] Gottschalk ووليام هنري فراي [15] Fry، ولكن لم تلق مؤلفاتهم آذانا صاغية (وإن حقق جوتشوك نجاحا بأعماله الغزيرة خاصة للبيانو) فقد كان مواطنوهم مشغولين بخبراتهم الجديدة، في تذوق الكلاسيكيات الأوروبية، أو بالموسيقا الأمريكية الدارجة Popular، الآخذة في الانتشار [16]. وكما هو شأن الأجيال الأولى التي تتلمس طريقها نحو تعبير قومي، كانت مؤلفاتهم تعتمد، غالبا على طلاء محلى خارجي، ولكنهم على كل حال كانوا بداية لطريق جديد.

إرهاصات القومية الأمريكية:

ولم يكن الجيل التالي أسعد حظا مع مواطنيهم بكثير، وإن كانوا قد أصبحوا أرسخ في فنون التأليف الأوروبية وأقرب لمثل «الرومانسية المتأخرة».

ومن هؤلاء نذكر«بين J.K.Paine» (1806- 1839)، هـ. باركر 1863(Horatio 1919-Parker) وإدوارد ماكداويل Mac Dowell وهم يمثلون طليعة النمط السائد حتى اليوم للمؤلف الأستاذ الذي يكسب عيشه من التدريس، إذ درّسوا في جامعات هارفارد وييل Yale وكولومبيا على التوالي، وبذلك تركوا أثرا باقيا في تكوين الأجيال الشابة من المؤلفين.

إداوارد ماكداويل (1861-1908) والمثُل الأوروبية:

حقق ماكداويل أوسع انتشار، بين معاصريه، في الداخل والخارج. درس التأليف عاما بباريس ثم قضى حوالي عشرة أعوام في ألمانيا ومعاهدها. والتقى مع «ليست» (ثفينا) فشجعه وأعجب بكونشيرتو البيانو الأول له، ثم عاد لبلاده ونجح كعازف بيانو ومعلم، ومؤلف غزير للبيانو والأوركسترا، وكانت مؤلفاته الانطباعية اللطيفة [17] مكتوبة بأسلوب رومانسي متأخر قريب لأسلوب جريج، كما في صوناتات ودراسات البيانو والقصائد السيمفونية. وكان ماكداويل يرفض فكرة القوة، ويعتبر «كتابة أعمال موسيقية على نص شعبي» أقرب «للتفصيل Tailoring» منه للإبداع [18] «وكتب أنه «يأمل أن يسمع في الموسيقا الأمريكية»-ليس أصداء الفولكلور-بل روح التفاؤل والحيوية المميزتين للإنسان الأمريكي [19]». والغريب أن مؤلفاته هو لم تنطق بتلك الروح، بل أن أوسعها انتشارا وأبقاها حتى اليوم «المتتابعة الهندية Indian Suite» مصنف 48، التي اعتمدت على ألحان للهنود الحمر [20]، وان كان يبقى أنه تعمد أن يكون قوميا فيها، ويقول إن ألحان الهنود الحمر هي التي اجتذبته لذاتها...

ويبدو أنه كان من أواخر المدافعين عن المثل الأوروبية الألمانية، في وجه الزحف «الهمجي» [21] المقبل على الموسيقا الأمريكية، ومن هنا كان رفضه لدعوة دفورجاك للقومية الأمريكية..

ومن هذا الجيل «التمهيدي»، بما ظهر فيه من أسماء عديدة لمؤلفين يكتبون موسيقا أمريكية التوجّه، برز مهندس وناشر ومؤلف كافح بقوة عن قضية الموسيقا الأمريكية هو آ. فارويل Farwell (1872-1951) فقد وجد فارويل مكانا باقيا في تاريخ بلاده-ليس بمؤلفاته التي تستوحى الطبيعة الأمريكية وموسيقا الهنود الحمر-ولكن بجهوده في نشر الموسيقا الأمريكية

وخاصة تلك التي تستوحى المصادر المحلية [22].

المصادر الثلاثة للموسيقا الأمريكية في القرن العشرين (في الفترة 1920 إلى 1950):

أقبلت أمريكا على القرن العشرين وهى أكثر ثقة بذاتها بعد إنهاء عزلتها السياسية [23] (مما انعكس على نظرة مؤلفيها لأوربا) وباستكمال أجهزة الحياة الموسيقية فيها، وإن ظلّت موسيقاها «تركيبة مصنعة [24] Synthetic» فهي في جوهرها استزراع «لنباتات» موسيقية بعضها أوروبي، وبعضها أفريقي الجذور وبعضها الآخر محلى، وكان لابد أن يثمر هذا المزيج المنقول أنواعا مغايرة للأصول التي استُنبتت عنها. وقد أضفى التواتر الشفوي وتلقائية الأداء المتحرر، خاصة في موسيقا الزنوج، بعض سمات «الشعبية»[25] عليها.

وقويَت البدايات التي أشرنا إليها، وتبلورت أخيرا في هذا القرن، في حركة «قومية» أنتجت موسيقا ذات مذاق أمريكي خاص، مستمد من أحد مصادرها الثلاث الرئيسية [26] وهى: موسيقا الهنود الحمر، والموسيقا الآفروأمريكية، وتقاليد الموسيقا البريطانية الكلتية [27] Celtic، ونقدم للقارئ نبذة موجزة عما هو بعيد منها عن خبرات محبي الموسيقا.

موسيقا الهنود الحمر:

لم يتفاعل الهنود «الحمر» مع المهاجرين البيض بل عاشوا في عزلة حفظت لهم عاداتهم وتقاليدهم الشعبية ومنها أغانيهم لكل مناسبات الحياة وأغراضها: للآلهة والغابات والبحيرات والصيد والحرب، وهدهدة الأطفال الخ. وأهم مميزات أغانيهم هي سلالمها ذات الأبعاد الأصغر من السلالم الغربية، والاتجاه الهابط لأغلب ألحانها، والحس الإيقاعي فيها أقوى من اللحني، وهو ما يتجلى في غلبة الآلات الإيقاعية كالطبول والشخاليل، وفى عزف الإيقاعات المركبة المتعددة، وللطبول وظائف اجتماعية وقبلية أبعد من مجرد الإيقاع [28]. ويقلل بعض المؤرخين الأمريكيين [29] من دور موسيقا الهنود، بل يعتبرهم البعض أمريكيين جغرافيا فقط، وقد طفت موسيقاهم على السطح، كقوة ملهمة للموسيقا الأمريكية وخاصة عند الرومانسيين المتأخرين من أمثال لوميس Loomis وكادْمان Cadman وفارويل وغيرهم-

(انظر كذلك ماكداويل) ولكنها لم تترك أثرا عميقا في تشكيل الموسيقا القومية [30].

موسيقى الزنوج الآفروأمريكية:

«الجاز Jazz» هو الإضافة الأمريكية الحقيقية، وهو أولا وقبل كل شيء موسيقا الزنوج الأفارقة، وهو ظاهرة اجتماعية فريدة، فقد كان بمثابة صدمات كهربائية، نفثها الزنوج في حياة الجماهير البيضاء، فولدت انفجارات متعاقبة تركت آثارها العميقة، ليس على الساحة الموسيقية فقط بل والاجتماعية أيضا. فهذه الموسيقا التي كانت تعبيرا تلقائيا للعبيد المضطهدين القادمين من إفريقيا، تحولت تدريجيا حتى أصبحت منذ مطلع القرن، رمزا لأمريكا كلها، بزنوجها وبيضها على السواء، وتفاعلت مع الموسيقا الأوروبية الكلاسيكية [31] وأصبحت لهجة موسيقية معترفا بها، ولم يقف في وجهها الازدراء الذي قوبلت به هذه الموسيقا «الهمجية» في أول الأمر. ولا نبالغ إذا ذكرنا أن الجاز قد عاون على تقريب البيض والسود، ولعب دورا في تحول المجتمع الأمريكي [32]. ولكن ما هو «الجاز» على وجه التحديد؟

الجاز أسلوب متعدد الجوانب، ظهر في أواخر القرن الماضي في الأوساط المتواضعة للزنوج، بمدينة نيو أورليانس [33] وعماده إيقاعات الزنوج، وسلمهم الخماسي (لحدّ ما) ثم دخلت إليه عناصر أوروبية أهمها الهارمونية، وبعض التأثيرات الفرنسية والإنجليزية (الشعبية) والكرييولية Creole ؛للزنوج المختلطين بدماء فرنسية أو أسبانية)-واختلطت هذه العناصر بأغاني العمل الزنجية (سواء في المزارع أو أغراضها الأخرى المتعددة) مع أغاني «الأسى» المسماة «البلوز Blues» وهى تراث زنجي أصيل من الأغاني الحزينة الباكية (تضم العويل والصراخ والاحتجاج) وهو الذي وجدوا فيه متنفسا لمآسيهم، وتمتاز «البلوز» بأبعادها الشبيهة بثلاثة أرباع الصوت عندنا ومن فروع البلوز الأغاني الروحية (الدينية) [34] الزنجية Spirituals وأناشيد «الجوسبل»[35] Gospel وكل هذه الأغاني الزنجية بالطبع تلقائية تتناقل بالسماع، مما يعرّضها للتطور والإضافة، كما في الموسيقات الشعبية.

ثم أضاف الراجتايم [36] Ragtime والفرق النحاسية التي كانت تعزف في الاحتفالات والمآتم إضافات هامة للجاز-ومن هذه التوليفة «الغريبة»

تكونت موسيقا الجاز [37]، بموجبها المتتالية (مثل ديكسيلاند [38] Dixie Land وفرق السوينج Swing الكبيرة المسماة Big Band[39]، والتي حل البيبوب «Bebop»[40] مكانها فيما بعد.

وأهم خصائص الجاز بنوعياته وموجاته المختلفة هي النبض الإيقاعي المستمر من جانب، مع قلقلة الضغوط (المرقصة) Syncopation من جانب آخر. وتتكون فرقه عادة من قسم إيقاعي عماده الطبول والكنترباص والطرومبون ويشاركها البيانو-وقسمه اللحني يضم آلات الكلارينيت والطروميت وآلات الساكسوفون-Saxophones بطبقاتها المختلفة، ويلعب البيانو دورا لحنيا، وكذلك البانجو Banjo (آلة الزنوج المفضلة في غنائهم التلقائي). ومن أهم مميزاته بجانب الإيقاع، عنصر الارتجال Improvisation حيث يضيف العازفون الذين يتناوبون في الارتجال [41] زخارف وحليات وفقرات لحنية قصيرة للحن، سواء كان مدونا أم لا [42].

ويضاف لذلك نوتات «البلوز» (الثالثة والسابعة المخفضتين) والتي يعزفها الزنوج عادة على آلات النفخ والآلات الوترية على السواء، ثم الهارمونية الكروماتية.

هذا، بإيجاز تعريف بموسيقا الجاز [43] التي أصبحت القاسم المشترك في مؤلفات الأمريكيين القوميين مثل جيرشوين وكوبلاند وآيفز وهاريس، وغيرهم من أمثال هـ. هانسون، وفيرجيل طومسون، ر. سيشانز، هـ. كاويل وغيرهم، ممن لم يتعمدوا التعبير القومي، ولكنهم اعتبروا موسيقاهم بما فيها من روح أمريكية تلقائية جزءا من مقومات«الثقافة الأمريكية».

جورج جيرشوين: Gershwin (1937-1898)

جيرشوين هو المؤلف الذي أزالت موسيقاه الحواجز بين موسيقا الترفيه والموسيقا الجادة، وبين موسيقات أمريكا الخفيفة [44] وتقاليد أوروبا العريقة، وهو الذي رفع الجاز من برودواي لقاعة كارنيجي، وهو أوسع مؤلفي أمريكا القوميين انتشارا عالميا حتى اليوم. وجيرشوين صاحب موهبة موسيقية تلقائية أنضجتها خبرة عزف موسيقا الترفيه وتلحين الأغاني الدارجة في حي «تين بان آللي [45] Tin Pan Alley» حيث انغمس لأذنيه في أروقة الجاز والأغاني الدارجة وتشربها، منذ كان في الرابعة عشرة، ولكن موهبته

وطموحه رفعاه لمصاف المؤلفين «الكبار» في قصة نجاح مثيرة.

حياته وأعماله:

ولد جيرشوين [46] في بروكلين لأسرة يهودية متواضعة حديثة الهجرة من روسيا، وقضى كثيرا من طفولته وصباه في شوارع المدينة حيث تشرب بجوها وأصواتها تماما. وكان مستواه الدراسي ضعيفا ولكن موهبته الموسيقية كانت واضحة، مبدأ صلته بدراسة البيانو في العاشرة، وتعلم على هامبيترز ثم كيليني Kelenyi، وفى السادسة عشرة بدأ يكسب عيشه من وظيفة موسيقية عجيبة هي «سمسار» أو متعهد نشر أغاني Song-Plugger وكان ذلك قبل ظهور الراديو، وكانت دار نشر ريميك، التي عمل بها، تستأجر الموسيقيين لعزف الأغاني الجديدة لساعات طويلة، لكل من يرغب من الزبائن (مغنين أو قادة فرق أو هواة)... ثم بدأ تلحين أغاني خفيفة كان الجاز عنصرا واضحا في أسلوبها، ولقيت أغانيه نجاحا [47] أثار طموحة لتلحين «مسرحيات موسيقية» (أشبه بالأوبريتات) فبدأ منذ سنة 1919 سلسلة من هذه الموسيقات التي لقيت نجاحا كبيرا [48] جلبت له الشهرة في هذا المجال[49].. وكان تعليمه الموسيقى قاصرا، وخاصة في الهارمونية والبناء الموسيقى، ولكن نجاحه اعتمد أساسا على موهبته وعلى تغلغله العميق في أساليب الجاز وكانت تلك الفترة زاخرة بالجاز، حتى أطلق عليها «عصر الجاز» وتصاعد الاهتمام، في أنحاء أمريكا، بمحاولات المزج بينه وبين الموسيقا الفنية.

الجاز يجد طريقة لقاعات الموسيقا الجادة «بالرابسودية الزرقاء:<

كان بول هوايتمان قائد فرقة الجاز الشهيرة قد نظم حفلا كبيرا سنة 1924 بقاعة آيوليان بنيويورك تحت شعار «تجربة في الموسيقا الحديثة»، أراد به إقناع عالم الموسيقا الرفيعة بقيمة الجاز وإمكاناته، فدعا جيرشوين لكتابة عمل يوفق بين الجاز والموسيقا الفنية وهو ما كان يحلم به دائما، فكتب الرابسودية الزرقاء (أو بأسلوب البلوز) Rhapsody In Blue للبيانو والفرقة جاز وقام ف. جروف Ferde Grofe بتوزيعها توزيعا ملونا. وعزف جيرشوين البيانو المنفرد، ولقيت الرابسودية نجاحا ساحقا واعتبرت نقطة تحول في الموسيقا الأمريكية، لأنها جلبت معها بقاعة الكونسير مزاجا

جديدا تماما، منذ اللحظات الاستهلالية التي يدخل فيها الكلارينت بلحنه المقهقه الضاحك، ثم تنطلق الموسيقا في حيوية إيقاعات الجاز مع لمسات بارعة من طابع «البلوز». وفى قسمها الأوسط يسود حنين عاطفي يذكر بتشايكوفسكي وليست.

وبهذا العمل كرس جيرشوين الجاز وفتح به طريقا للموسيقا الأمريكية، على الرغم مما به من ثغرات بنائية وهارمونية، وتركت الرابسودية أثرا كبيرا [50] على مسار الموسيقا الأمريكية سلبا وإيجابا. وكان جيرشوين مدركا للثغرات الكبيرة في تعليمه الموسيقى وسعى مرارا لتداركها، بدراسات متقطعة على جولد مارك وكاويل وشللنجر وغيرهم، كما حاول أن يتتلمذ على رافيل، ولكنه صرفه بلباقة [51] وفى العام التالي 1925 كلفه دامروش كتابة كونشيرتو للبيانو والأوركسترا، فتوفر على دراسة بناء الكونشيرتو ليكتب الكونشيرتو في مقام فا Concerto In F مضيفا به إضافة حقيقية وباقية للموسيقا الأمريكية. ومن أطرف التعليقات على هذا العمل البارع ما كتبه دامروش عما أسماه المعجزة: «لقد ألبس جيرشوين هذه الفتاة المتحررة المودرن-يقصد الجاز-زيا كلاسيكيا جعل المحافل الموسيقية «المحترمة» تتقبلها»!

وفى نفس الاتجاه كتب جيرشوين «ثلاثة مقدمات للبيانو [52]، والعمل الأوركسترالي «أمريكي في باريس»An American In Paris الذي وصف ببراعة وبنفس الأسلوب الجازي، انطباعات أمريكي يزور باريس لأول مرة، وكتبه لأوركسترا كبير [53]، وكتب رابسودية ثانية وافتتاحية «كوبية» (Cuban) لم تنتشر بكثرة، كما بدأت صلته بهوليوود الموسيقا التصويرية للسينما. وفي عام 1935 أبدع وأكثر وأشهر أعماله: الأوبرا الشعبية (كما أسماها) [54] «بورجي وييس Porgy And Bess» وجميع شخوصها من الزنوج، من قاع كارولينا الجنوبية، وأبطالها هم:

بورجي المشلول المقعد، الذي يحب بيس، وينافسه الحمّال القوى كراون- وهى تعرض صورة واقعية قاسية لحياة الزنوج، وموسيقاها تنطق بطابع الجاز مع جو الأغاني الزنجية الروحية Spirituals [55] ولكن دون اقتباس نصي. وأغانيها عاطفية مباشرة التأثير، أو ساخرة مرحة، ومن أصدقها وأوسعها انتشارا «الصيف Summer Time». وكانت هذه هي المرة الأولى التي

تفرض فيها أوبرا أمريكية نفسها، ليس عن طريق أوبرا المتروبوليتان، بل عن طريق برودواي، وهى بلا شك قمة كتاباته وأوسع أوبرا أمريكية انتشارا في الخارج.

وهكذا أسهم جيرشوين في خلق موسيقا أمريكية قومية، بعيدا عن الأنماط الأوروبية، وذلك دليل على أن «العالم الجديد» قد وجد لموسيقاه مسلكا جديدا نابعا من داخله، أياما كانت قمته الفنية الباقية.

تشارلز آيفز :(1874-1951) Ives

كان من الأوفق تاريخيا وموسيقيا، أن يكون آيفز أول من نتناول من مؤلفي أمريكا القوميين، فهو ليس من كبار المجددين من قرننا فحسب، بل هو أول من ارتاد طرقا مجهولة وعرة نحو موسيقا أمريكية حقة، غير أن قلة انتشار أعماله عالميا، جعلتنا نرجئه لما بعد جيروين، الأشهر والأيسر تقبلا.

وآيفز لغز محير ومشوق معا، فهو رجل أعمال بالمهنة ومؤلف موسيقا بالهواية بدأ مع والده [56]، الذي خاض به تجارب عجيبة في الهارمونيات «وألعابا» أراد بها أن يوسع خياله وأذنيه ويفتح عقله للتساؤل والتجريب. ثم درس التأليف على هـ. باركر (في جامعة بيل)، الذي أزعجته تجاربه الخطرة فتقوقع آيفز وأخذ يكتب له بالأساليب «الصحيحة»، محتفظا بمغامراته الجريئة لنفسه ومستمرا فيها، وبعد تخرجه أدرك مبكرا أنه لابد أن يكسب عيشه من عمل آخر غير التأليف إذا أراد أن يحتفظ لنفسه بحرية التعبير والتجريب والمغامرة. فأسس واحدة من أنجح شركات التأمين كسب منها عيشه طوال حياته. بينما ظل التأليف نشاطا يوميا لأوقات فراغه. ولكن ما تلك المغامرات التي أراد أن يتفرغ لها؟

تشرب آيفز في نيو إنجلند، بثقافتها وبكل موسيقاها، ريفية وكنسية واحتفالية، وتقبلها بنفس الروح التي تقبل بها باخ وبيتهوفن [57]، فكل الموسيقات عنده مشروعة فقادته هذه العقلية المتفحصة لاختبار كل المسلمات الموسيقية المستقرة [58]، وتوصل وحده بهدوء لاكتشافات خطيرة في موسيقا القرن العشرين قبل أن يتوصل إليها سترافنسكي وشونبرج، كالهارمونيات المركبة Poly Harmonies وازدواجية المقامات (البيتونالية) [59] Bitonality،

وكلاهما يمزج هارمونيات مختلفة المقامات لتسمع معا في آن واحد، مما ينتج تنافرا واضحا، ومثل «اللاتونالية Atonality» إلغاء المحور التونالي [60]، ومثل الإيقاعات المركبة المتداخلة Polyrhythms وثلاثة أرباع الأصوات وغيرها.

فنان سابق لعصره:

وبهذه اللغة الجريئة استطاع آيفز أن يعبر عن عالمه الخاص بأعماله الجريئة مثل الصوناته الثانية للبيانو المسماة «كونكورد» ماساسوشتس 1840-1860، والتي صدمت القلائل الذين استمعوا إليها أول الأمر، ليس بغرابة رنينها فقط بل بصعوباتها الفائقة. فرغم نشرها سنة 1919، لم تقدم للجمهور إلا سنة 1939 [61]، ومثل «مشاهد من نيو إنجلند [62] New England Scenes»، وسيمفونياته الأربع التي حصلت ثالثتها على جائزة بوليتزر سنة 1947، وله خمس مجموعات Sets [63] للأوركسترا وتنويعات على «أمريكا» للأرغن الخ.

عناوين عجيبة وموسيقا بالمجان:

ومن أعماله الغريبة: «مسالك صوتية رقم Tone Roads N. 1» و«الجنرال وليام بوث يصعد للسماء»، «والفضاء والزمان Space And Duration» ولكن من أهم ما كتب أغانيه البالغة التنوع والابتكار وهى 114 أغنية نشرها مع غيرها من مؤلفاته على نفقته الخاصة ووزعها (مجانا) ولم يكن غريبا أن يفتقد الجمهور للاستماع لكتاباته التي سبقت عصره بكثير، وكان رائدا ذا رؤية مستقبلية وان لم يوفق أحيانا في تناول أفكاره بتسلسل متسق وخاصة في أعماله الكبيرة [64] بحيث تعطى انطباع التوحد. وهو لم يكن وطنيا في موسيقاه بالمعنى الضيق، ولم يلجأ للتلوين المحلى الخارجي ولكن انطباعاته الأولى بموسيقا وطنه، نيو إنجلند، بلهجاتها «العالمية» «ظلت من المنابع الرئيسية القومية [65]. ورغم أنه أعظم معاصريه موهبة، فإن تأثيره على جيله كان محدودا بسبب عزلته وتواضعه الشديد، غير أن الأجيال التالية أخذت تدرك قدره، ولكن بعد أن توقف عن التأليف في الخمسين، لإحباطه وتدهور صحته وبصره.

وفى أواخر حياته جاءت بوادر الاعتراف بفنه، وأخذت بعض أعماله

الأوركسترالية وأغانيه تنتشر وتحمست الأجيال التالية لأفكاره «ومغامراته» والتي وجدوا فيها اندماجا أمريكيا لأهم مستحدثات القرن، وقد كتب عنه شونبرج وسلونمسكي وكاويل [66] تقييما رفيعا، وأشاد كوبلاند [67] بأغانيه التي اعتبرها أفضل ما كتب من الأغاني الفنية الأمريكية.

هـ. كوبلاند :(1900 -1991) Copland

كان كوبلاند قبل اكتشاف آيفز يعد أعظم مؤلفي أمريكا، بفضل دوره القيادي والمتشعب في خلق موسيقا [68] أمريكية ذات جذور محلية تبلغ آفاقا عالمية. وهو يكتب حول هذا:

لابد من توافر عناصر ثلاثة لإبداع موسيقا محلية الجذور، عالمية المستوى أهمها: انتماء المؤلف لشعب له ملامح مميزة، وتوافر قدر من الحس الثقافي الموسيقى لديه، يعتمد على من يضم الموسيقا الشعبية والدارجة، وثالثها توافر البناء القومي للأنشطة الموسيقية (أجهزة الموسيقا المنفذة) وأن يخدم هذا البناء المؤلف المحلى، ولو جزئيا على الأقل. وهو نفسه قد توافرت له هذه العناصر، وأحسن توجيهها لخدمة الموسيقا الأمريكية بما اكتسب له لقب «عميد المؤلفين الأمريكيين» «وهى مكانة تبوأها بإبداعه الموسيقى المنوع ثم بتنظيمه الفعال لوسائل التعريف [69] والأداء والنشر [70] والتذوق[71] والتشجيع للموسيقا الأمريكية، وقد انتشرت كتبه عن تاريخ وجماليات الموسيقا (مثل الموسيقا والخيال «والموسيقا الجديدة» «والتذودق»... الخ.

حياته:

ينتمي كوبلاند لأسرة يهودية ميسورة حديثة الهجرة من روسيا، كان اسمها الأصلي «كابلان» ولكن سلطات الهجرة قامت بهجائه بهذه الطريقة التي اشتهرت بها الأسرة، أي «كوبلاند»، وكانت الأسرة تقطن بنيويورك فوق متجر الوالد، حيث عمل جميع أفرادها بالتجارة معه فيه، ورغم هذه الخلفية تلقى «هارون» دروسه الأولى في البيانو من شقيقته ولكن موهبته الموسيقية جعلته يلح على أبيه ليسمح له بدراسة أكثر تعمقا للموسيقا. وفى الثالثة عشرة تحققت أمنيته فبحث لنفسه عن المعلمين وكان أهمهم روبين جولد مارك (انظر جيرشوين) الذي زوده بأساس موسيقى راسخ. ثم جاءت

الخطوة الإيجابية في تخطيطه لمستقبله الموسيقى عندما تقدم لمدرسة «فونتنبلو» الأمريكية الحديثة الإنشاء قرب باريس وقبل فيها وحصل على منحة لمدة عام وسافر سنة 1921.

أستاذته في التأليف سيدة:

عُهد إلى ناديا بولا نجيه Boulanger (1979- 1887)-تلميذة «فورية Faure» التي لعبت دورا تاريخيا في تكوين المؤلفين الأمريكيين والقوميين-بتدريس الهارمونية والتأليف بهذه المدرسة، وكان كوبلاند الأول في سلسلة من طلابها الأمريكيين، وانبهر بعلمها وأسلوبها في التدريس فامتدت دراسته لثلاث سنوات بدلا من واحدة، وهناك أدرك عمق العلاقة بين الإبداع الموسيقى، والبيئة التي تنتجه قياسا على النموذج الفرنسي-وتبلورت رغبته في التوصل لتعبير أمريكي صادق، وعاونته أستاذته بتوجيهه نحو أسلوب «الجاز» من جانب، وتجديدات سترافنسكي وغيره من جانب آخر.

وإليها يرجع الفضل في تعريفه بأبرز قادة الأوركسترا الأمريكيين، كما كلفته تأليف كونشيرتو للأرغن [72] لكي تعزفه في جولتها الأمريكية سنة 1925.

هل يبدع المؤلف ما يرضيه أم ما يقربه للجماهير؟

ظلت هذه القضية تشغل كوبلاند في مطلع حياته كمؤلف، فكانت تتنازعه الرغبة في كتابة موسيقا أمريكية، وهى التي أثمرت موسيقا «للمسرح» وكونشيرتو البيانو سنة 1927- وفى الوقت نفسه كان يميل لكتابة موسيقا «تجريدية» تساير الاتجاهات الأوروبية الحديثة وبخاصة شونبرج وسترافنسكي، وهو ما تجلى في تنويعاته للبيانو سنة 1930 [73] وامتدت به هذه الفترة الأوروبية قرابة خمس سنوات، شعر بعدها بعزلته عن الجماهير الأمريكية التي كانت دائما في بؤرة اهتماماته.

وهكذا تحول، عامدا، إلى أسلوب أبسط وأيسر تقبلا لدى المستمع الأمريكي العادي، بدأه بمؤلفه الأوركسترالي «الصالون المكسيكي El Salon Mexico» سنة 1934، والذي أدمج فيه ملامح محببة من الفولكلور المكسيكي والجاز، فكان بداية مرحلة إيجابية في قوميته، كتب فيها أعمالا بالغة التنوع، وثيقة الصلة بالبيئة الأمريكية وخاصة بالغرب ورعاة البقر، والطبيعة

المتسعة، والموضوعات الأمريكية التاريخية، والأدب الأمريكي. ومثل كثيرين من الفنانين والمثقفين في الثلاثينات، اجتذبته الأفكار اليسارية عن توظيف الفن لخدمة الشعب فكان طبيعيا أن ينتخب عناصره الأمريكية من مصادر متنوعة طموحا لتوصيل رسالته للقاعدة العريضة من مواطنيه، فكان منطلقه القومي أوسع وأشمل من جيرشوين وآيفز [74].

ومن أبرز صفات كوبلاند تخلصه من الذاتية والأنانية التي نعرفها في كثير من الفنانين، فهو قد كان دائما متعاطفا ومشجعا للمؤلفين الأمريكيين، على اختلاف وجهاتهم، مما اكتسب له الاحترام في كل مجالات الحياة الموسيقية في بلاده، والتكريم فيها وفى الخارج.

الموسيقا الوظيفية أو موسيقا الاستعمال اليومي:

بلغت حركة الموسيقا الأمريكية ذروتها في الحقب الأربع الأولى من هذا القرن فتضاعفت الهيئات المشجعة للموسيقا الأمريكية وتعددت وسائل تدعيمها ماديا ومعنويا في صورة المنح والجوائز المالية المغرية، التي ترصدها مؤسسات ثقافية [75] أو شركات فنية [76] للمؤلفات الأمريكية وبجهود محطات الإذاعة الكبرى (مثل شركات CBS و NBC وغيرهما) وهى التي استنت سنة تقديم مؤلفات أمريكية أسبوعيا، وقام اتحاد المؤلفين الأمريكي بتنظيم حفلات تلقى الأضواء على الأعمال الأمريكية،

بينما أسهمت المؤسسات التعليمية [77] وشركات السينما [78] والمسارح، وفرق الرقص في هذه الحركة بنصيب مرموق. وهكذا تفتحت الأبواب والمسالك أمام الموسيقا الأمريكية المحلية لإبداع موسيقا «وظيفية» تخدم فنونا أخرى، على عكس الموسيقا البحتة) أو ما أطلق عليه هند ميت اسم «موسيقا للاستعمال اليومي-Ge brauchs musik»، وكتب كوبلاند في هذا: أردت أن أكتب موسيقا يستطيع المستمع التعرف عليها مباشرة كتعبير أمريكي صادق...

وهكذا وجد المؤلفون الأمريكيون أنفسهم فجأة في وضع كثر فيه الطلب على موسيقاهم، وكان بديهيا أن يكتبوا مثل هذه الأعمال بلهجة موسيقية مبسطة وقريبة للجماهير. ومن خلال هذا التوسع الأفقي، اكتشف المؤلفون القوميون الطريق الوسط المعبر عن خبراتهم المتزايدة والمباشرة الصلة

بالجماهير في حياتها اليومية.

مؤلفاته «القومية» وأسلوبه:

في حياة كوبلاند الإبداعية مرحلتان بعيدتان عن القومية هما بداياته الأوروبية الأولى، (إلى حوالي 1933) وإن تخللتها مرحلة قصيرة من المؤلفات المتأثرة بالجاز مثل كونشيرتو البيانو-أما الثانية فبدأت باهتمامه بموسيقا صفوف الأصوات Serial والذي تبلور حوالي الستينات [79]-وفيما بينهما، كانت موسيقاه أمريكية مبسطة بوضوح «وتعمد»، وهذه هي الأعمال التي جلبت له شهرته العريضة وهى التي نتناول هنا أبرزها.

وجدير بالذكر أنه يكتب كل أعماله بكثير من العناية والتؤدة أياما كان أسلوبها أو غرضها، ولذلك تتميز مؤلفاته غالبا بحبكتها الفنية النابعة من معرفة وثيقة بصنعته وسيطرته عليها. كتب كوبلاند للأوركسترا ثلاث سيمفونيات أهمها الثالثة «وموسيقا للمسرح Music For The Theatre» سنة 1925، وكونشيرتو البيانو («الجازي»، الأسلوب سنة 1962) و«الصالون المكسيكي» المشار إليه قبلا، «وصورة للنكولن Lincoln» سنة 42 لراوي وأوركسترا وهو العمل الذي أدمج فيه لحن «بالاد» شعبية من نيو إنجلند (تسمى Springfield Mountain) ولحنا آخر من ألحان ستيفن فوستر (انظر قبلا). وفى أعماله «تحية (فانفار) للرجل العادي Fanfare For The Common man» «وخطاب من الأسرة Letter From Home» «ومقدمة لمناسبة جليلة Preamble For A Solemn Occasion» للراوي والأوركسترا-نراه يوظف فنه في خدمة الحياة اليومية والمعاني المتصلة بالإنسان الأمريكي العادي. وله كذلك مجموعة من الأعمال الأوركسترالية التي تطل على أمريكا اللاتينية (والتي أوفد إليها على رأس وفود العلاقات بين الأمريكتين) مثل «رقص من كوبا-Danzon Cu bano» سنة 44، ومقطوعتان مكسيكيتان Two Mexican Pieces سنة 59 وثلاث «سكتشات من أمريكا اللاتينية» وكلها تشهد بقوميته الأمريكية التي اتسعت لبعض الملامح الفولكلورية لأمريكا اللاتينية.

الباليهات الأمريكية:

حقق كوبلاند في موسيقاه للباليهات المختلفة نجاحا واسعا، وانتشرت

كموسيقا أوركسترالية بعيدا عن المسرح، ومن أقوى هذه الباليهات تعبيرا عن انتمائه الأمريكي «الفتى بيلي Billy The Kid» سنة 1938 (بتكليف من فرقة لنكولن كيرستين) «وروديو [80] Rodeo» سنة 1942 الفرقة البالية الروسي بمونت كارلو، وتصميم الرقص لأجنس دي ميل). وكلاهما يعبر عن الغرب[81] ورعاة البقر، وفى أسلوبهما عناصر من الجاز ولكنها مندمجة في نسيج قوامه ملامح موسيقية: ريفية ومحلية ودينية، فرضتها طبيعة موضوعاتهما[82]. ولكن «ربيع آباليشيا [83] Spring Appalachian» سنة 1944 والذي كتبه بتكليف من مارتا جراهام Martha Graham إحدى الشخصيات الكبرى في الرقص الأمريكي المعاصر، وهى التي صممت رقصاته وقامت بالرقص فيه، وهو يصور احتفال الرواد القدامى بمقدم الربيع حول بيت حديث الإنشاء في مزارع بنسلفانيا في أوائل القرن الماضي، وقد أعد المؤلف من موسيقا [84] متتابعة للأوركسترا السيمفوني من سبع حركات متصلة، وأولها يقدم صورة بالغة الهدوء والطمأنينة للطبيعة قبل الفجر، وهو جو نفسي برع كوبلاند في تصويره، وفى القسم الثاني ترقص العروس وزوجها معبرين عن انفعالاتهما، التي تمزج بين الفرح والتخوف من التجارب المقبلة لحياتهما المشتركة، ثم تأتى الاحتفالات ببيتهما الجديد، وتعبر عنها رقصة ريفية نشطة، بينما يتخللها-لحن هادئ أقرب لنشيد ديني يتشابك مع النماذج الراقصة، وبعد قسم ثالث بطيء، يتوارد القسمان الخامس والسادس في حيوية كبيرة توحي بالدوران العنيف للرقص، مع إشارات محورة لألحان دينية، لا تلبث أن تختتم هذين القسمين بلحن النشيد الديني. والقسم السادس اشتهر بصفة خاصة بنشيد ديني معروف (لإحدى الفرق الدينية) [85] يسمى «موهبة البساطةThe Gift To Be Simple » [86] اتخذه المؤلف أساسا لتنويعات بسيطة تناولت اللحن بهارمونيات ومقامات مختلفة مع لمسات عابرة من المحاكاة، وأخيرا تختتم المتتابعة بموسيقا توحي بالصلاة، ويسودها هدوء صاف، يذكر باتساع القسم الأول وسكينته، في تصويره لبزوغ الفجر، وتختتم الموسيقا في جو من الهدوء والترقب للتجارب المقبلة لحياة العروسين المشتركة.

ولكوبلاند، بجانب ذلك أعمال مسرحية كتبها لطلاب المدارس الثانوية مثل أوبرا «العاصفة الثانية The Second Hurricane»، «والأرض الحانية The

Tender Land» وله مؤلفات لمجموعات موسيقا الحجرة وللكورال، ومن أعماله الغنائية نشير لإعداده Arrangement «للأغاني الأمريكية القديمة Old American Songs» التي تناولها بأسلوب هارموني موفق في بساطته، وله مجموعة أغاني شهيرة على «اثنتي عشرة قصيدة لإميلي ديكنسون [87] Twelve Poems of Emily Dickinson» سنة 1905 وتحتل موسيقاه التصويرية- مكانة خاصة في موسيقا أمريكا-لأنه حقق فيها نجاحا، طرح نموذجا صادقا قلده مؤلفو الموسيقا التصويرية لفترة طويلة، وأهم أعماله في هذا المجال موسيقا أفلام «عن الفئران والرجال»، «والفرس الأحمر» (كلاهما لجون ستاينبك) «مدينتنا» على مسرحية ثورنتون وإيلدر، والوريثة The Heiress لهنري جيمس [88].

وأسلوب كوبلاند كما أشرنا، تجاوز حدود «الجاز» ليعبر عن هويته الأمريكية بعدد من الملامح الأخرى التي تنتمي للغرب وحياة رعاة البقر وموسيقاهم، وملامح أخرى دينية ودينوية من مناطق أمريكا المختلفة، وأعماله القومية مكتوبة بأسلوب دياتوني، يحتفظ بالمحور التونالي مع شيء من التحرر في التطبيق ونكهة مقامية، لا تخفيها بعض لمسات «تعدد المقامات Polymodality «وأبرز سماته، ألحانه المباشرة العريضة والتي تجمع ببراعة بين البساطة (وان كانت لا تنحدر لمستوى الألحان الدارجة أو المتوقعة) والطرافة. والإيقاع عنده يستمد ثراءه وحيويته من قلقلة الضغوط- «السنكوب»-سواء بأسلوب «الجاز» أو بأساليب الرقص الأمريكية الشعبية، كما في «ربيع آباليشيا» مثلا، (أو بأساليب أمريكا اللاتينية). ويتميز النسيج عنده بصفاء واقتصاد، والتلوين يميل لاستغلال الآلات النحاسية، وللتحفظ في ازدواج الآلات عامة، ولموسيقاه رنين خاص يخلق إيحاء بالاتساع [89] والمساحات الشاسعة [90] هو ما يضفي عليها طابعا شخصيا يسهل التعرف عليه. ويشبه «سالازار» بالمهندس المعماري الذي يصمم مبنى معينا بناء على مواصفات «العميل» فينتخب أنسب الخامات الملائمة للغرض، وكذلك كوبلاند في نظره، يختار خاماته الموسيقية تبعا لحجم ورنين ومدة الموسيقا المطلوبة «للمسرح» أو «للرقص» أو «للراديو»، ولذلك تتصف أعماله بالتوازن الذي يعتمد على «خياله» التكتيكي، ولكن هذه البراعة لا تجعل منه شاعرا ولا مصورا بقدر ما تجعل منه فنانا صَنَاعا [91].

ومهما اختلفت الآراء حوله فهو بلا شك من أكبر الشخصيات على ساحة الموسيقا الأمريكية المعاصرة.

روى هاريس :Harris (1979- 1898)

«أيها السادة، هذا عبقري ولكن لا تخلعوا قبعاتكم!» بهذه الكلمات الخطابية استهل فارويل (انظر) مقالا كتبه في سنة 1932 [92] عن هاريس، مقتبسا كلمات شومان التي حيى بها شوبان في مقاله الشهير. وروى هاريس، في نظر الكثيرين، يعد تجسيدا للموسيقا القومية الأمريكية، يناظر دي فاليا في إسبانيا (انظر) وفون وليامز (انظر) في بريطانيا. فمنذ قاد كوسفتسكي بأوركسترا بوسطن سيمفونيته الثالثة لأول مرة سنة 1937، حيت الأوساط الموسيقية [93] مولدا المؤلف السيمفوني الأمريكي) واعتبرتها نموذجا للسيمفونية الأمريكية التي طالما تطلع إليها المستمعون والمؤلفون على السواء، بنبرات ألحانها الدياتونية العريضة الممتدة، مع بعض النزوع نحو المقامات القديمة، والمنبثقة عن التراتيل الأنجلو أمريكية والأغاني الشعبية، وبإيقاعاتها غير المنتظمة ووعورة رنينها الأوركسترالي-القائم على التقابل الصريح بين الكتل الصوتية-وخشونة هارمونياتها المفتوحة [94] وتشابكها الكنترابنطي. فقد استشعر فيها المستمعون صدى للطبيعة الأمريكية، في سهول ريفها الشاسعة، (وليس في مُدُنها ذات الخطو المحموم)، وتعبيرا صادقا عن جوانب من الحياة الأمريكية حببتها لقلوبهم حتى أصبحت، ولا تزال، أوسع السيمفونيات الأمريكية انتشارا.

ولد هاريس في أوكلاهوما (في مقاطعة لنكولن وفى يوم مولد لنكولن)، ثم انتقل مع أسرته لمزرعة في كاليفورنيا، مما أتاح له في صباه فرصا طيبة لإشباع شغفة بالموسيقا، والتحق بجامعة بيركلي لفترة قصيرة، ثم درس التأليف دراسة خاصة على فارويل، وبدأت الأسماع تتجه إليه منذ فوزه بجائزة عن عمل أوركسترالي سنة 24 [95]. وأتيحت له بعد ذلك فرصة للدراسة بفرنسا، على ناديا بولانجيه، من سنة 1926 حتى 1929، وهناك تعمق في الموسيقا «الكلاسيكية» وخاصة موسيقا بيتهوفن وباخ، وتشرب التقاليد الأوروبية العريقة، ثم عاد لوطنه حيث قام بالتدريس بمدرسة جوليارد [96] الموسيقية، وبمعاهد أخرى.

وفي نفس الوقت أخذ يتلمس طريقه، بجهد وبطء نحو أسلوبه الموسيقى الخاص. وهاريس قد ألف عددا من الأعمال لموسيقا الحجرة وللغناء [97]، ولكن مغزاه الحقيقي بالنسبة لتطور الموسيقا القومية الأمريكية-يرتكز على سيمفونياته الست عشرة، التي كتب أولاها سنة 1933، وآخرها سنة 1979. وهي تتفاوت في قيمتها الفنية، إذ أنها لم تحتفظ بنفس المستوى الرفيع، الذي بهر المستمعين في سيمفونياته الأولى-في الثلاثينات والأربعينات- وهي فترة كانت تعج بالنشاط السيمفوني بين معاصريه [98]-ولكن سيمفونيات هاريس هي التي جسدت النموذج «المثالي»، إن صح التعبير، وتلقفتها الأوركستريات الأمريكية وقدمتها بإلحاح، وخاصة الثالثة التي عزفت في عامها الأول عشر مرات في بوسطن وحدها، وفي عام 41 عزفت 33 مرة في أنحاء أمريكا وعدة مرات خارجها [99].

وعن سيمفونيته الأولى-المكتوبة سنة 33 بتكليف من أوركسترا بوسطن- «قال كوسفتسكي الذي قادها، «إنها أول سيمفونية تراجيدية لمؤلف أمريكي»! أما سيمفونيته الثالثة الشهيرة فهي ذات حركة واحدة تنقسم داخليا لخمسة أقسام، قدم المؤلف شرحا لطابع كل منها، فالقسم الأول «تراجيدي» يسود فيه تلوين الوتريات المنخفضة، والثاني غنائي (Lyrical) والثالث ريفي Pastoral. تلمع فيه آلات النفخ الخشبية فوق خلفية وترية، وأما الرابع فهو «فوجه» Fugue (منقسمة داخليا لثلاثة أقسام لكل منها تلوينه المميز)، ذلك لأن هاريس من أكثر الأمريكيين اهتماما بالتشابك الكنترانبطي ومن أقواهم سيطرة على أفانينه كالكانون والفوجة، وهو يشرح: «إن هذا القسم «درامي»، ثم يتلوه القسم الأخير وهو أيضا «درامي-تراجيدي»، وفيه إعادة تقرير لأفكار القسم الأول في تناول متشابك» [100]. ولعل هذا الشرح يقربنا، ولو جزئيا، من عالم هذا المؤلف لكي ندرك المنطلق الذي كتب منه أشهر أعماله، ومدى تباينه مع غيره من القوميين المعاصرين، وخاصة جيرشوين وكوبلاند.

وكتب بعد ذلك سيمفونيته الرابعة المسماة «سيمفونية الغناء الشعبي Folksong Symphony» وهي أشبه باحتفال غنائي أمريكي، أراد به توثيق التعاون الموسيقي بين المدارس الثانوية والجامعات وفرق الهواة الكورالية، والأوركسترالية السيمفونية المحلية، حين تشترك معا في أداء هذه السيمفونية التي قدمت في صورتها الأخيرة (بعد مراجعته لها) سنة 1942،

بأوركسترا نيويورك بقيادة متروبولوس Mitropoulos. وهذه السيمفونية عمل قومي صريح، ربما إلى حد السذاجة. وهي تتألف من خمسة أقسام كورالية تتناوب مع ستة أقسام أوركسترالية، ويعتمد كل منها-وبخاصة الكورالية- على لحن مشهور يردده الأمريكيون، إما من أغاني رعاة البقر أو أغاني الحرب الأهلية، وكلاهما يلمس وترا حساسا عند المستمع الأمريكي العادي، ومن ألمع أقسامها الكورالية، «الفانتازيه الزنجية» التي تقوم على لحن أغنية زنجية معروفة (101)، أُلهم المؤلف في تناولها في تلحينه، فهو يشحنها بطاقة هائلة من التعبير عن المرارة والضراعة التي تنطق بها كلمة «يا إلهيO'Lawd» (باللهجة الزنجية) (102) ويلون الصوت الغنائي الكورالي ما بين الهمس الخافت والصراخ المستغيث، وهي وإن كانت تقدم طابعاً نفسياً مختلفاً تماماً عن السيمفونية الثالثة، إلا أنها من كتاباته القومية التي تستحق التعرف عليها.

وسيمفونيته السادسة (1944) كتبت أثناء الحرب العالمية وأسماها «جيتسبرج-Get tysburg» وأهداها «لقوات شعبنا المسلحة» وخص كل واحدة من حركاتها الأربعة بعناوين تنبئ عن الصراع الروحي والفكري المواكب لتطور الشعب.

وقد كتب كل هذا الكم الضخم من السيمفونيات بتكليف من هيئات مختلفة، ومنها السابعة (1952) التي تشبه «حساء» يجمع بين مواد أمريكية متعددة مزجت في خليط جماهيري، تتعايش فيه رقصات الريفيين مع الراجتايم والرومبا والأناشيد الدينية الخ.. وسيمفونيته الثامنة المسماة «سان فرنسيسكو» (1962) تصوير نغمي لهذه المدنية، وهي تتضمن فقرات هامة للبيانو المنفرد، مع الأوركسترا. وتراوحت سيمفونياته العديدة ما بين أعمال ذات موضوع أو مضمون يحدده عنوانها، مثل العاشرة المسماة «أبراهام لنكولن» (1965)-وإن كان أغلبها يتضمن عناصر غنائية مع الأوركسترا مثل «سيمفونيته للأصوات الغنائية Symphony سنة 1935- والتي لحن فيها إشعارات لوالت ويتمان (103) Whitman أو سيمفونيات ذات مسميات مجردة، وإن كانت كل مؤلفاته السيمفونية في الحالتين تدور حول أمريكا، ومن أمثلة النوع الثاني السيمفونية الحادية عشرة سنة 1967 والطريف أن الثانية عشرة سنة 1968 لا تحمل عنوانا محددا ولكنه أطلق على حركتيها: العالم

القديم، والعالم الجديد.. وفي عام 1975 كتب «سيمفونية العيد المئيني الثاني (الرابعة عشرة) [104] (Bicentennial Symphony) بتكليف من جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس وهي الأخرى للكورال والأوركسترا، وعناوين حركاتها بطبيعة الحال وثيقة الارتباط بتاريخ أمريكا: الثورة للتحرر-مقدمة للدستور-الحرية والعبودية-الحرب الأهلية: الأخ يقتل أخاه-إعلان التحرر-الحرية. وهي تدل على تناوله الحرفي أو الوثائقي لموضوعه وهو ما يتسق مع هدفه في التاريخ، والتفسير الموسيقى «لملحمة أمريكا» كما يستشعرها.

وهاريس لم يكتب أعمالا مسرحية ولا للموسيقا التصويرية ويبدو أنه كلما ازداد سيطرة على صنعته الموسيقية، كلما خبت الجذوة الداخلية التي ألهمت سيمفونياته المبكرة الجليلة [105]، التي أنجزها حتى الأربعينات.

وعلى عكس كوبلاند، فإن هاريس في أعماله القومية الهامة، التي اجتذبت اهتمام الجماهير، فنان عميق الإحساس، قد يجهد في التعبير عما يجيش في نفسه، ويراجع مؤلفاته مرارا ولكنه كان على كل حال صادقا مع نفسه ومع انتمائه الأمريكي الطاغي، وإن كانت السنوات هي التي ستحدد مغزاه الباقي للتعبير القومي الموسيقى عن أمريكا.

امتدت القومية لأعمال عدد آخر من المؤلفين بجانب من تناولنا قبلا، ولكن الحيز المحدود يجعلنا نقتصر على أعمقهم تمثيلا لهذا الاتجاه، الذي بلغ ذروته حوالي منتصف القرن ثم طغت عليه نزعات التجريب والتجديد التي جاءت في أعقاب الحرب العالمية، وكان لأمريكا فيها دور قيادي (فاريز Varese وجون كيدج Cage وغيرهما). ولا نترك هذا العرض الموجز دون إشارة لاثنين من القوميين هما فيرجيل طومسون Virgil Thomson (1896-) الذي تغلب على موسيقاه الانتخابية وإن كانت أوبراته وموسيقاه التصويرية قوميتي الاتجاه، ووليام جرانت ستيل المؤلف القومي الزنجي ف. طومسون: من طلاب ناديا بولانجيه في فرنسا، حيث اجتذبا ساتي Satie بموسيقاه السيريالية الساخرة (وهو نفسه أطلق عليه «ساتي أمريكا» [106]) وهناك انضم للفنانين والمغتربين الذي احتضنتهم الشاعرة جيرترود ستاين Stein، وقد أثمر تعاونه معها أوبرا» أربعة قديسين في ثلاثة مشاهد (سنة 1928)[107] ثم «أمنا جميعا The Mother of us All»، وكلاهما من الأوبرات الناجحة محليا، وإن لم تنتشر خارج أمريكا. وتعتمد سمعته القومية على موسيقاه التصويرية

للسينما الوثائقية مثل «النهر»، «يوم ثلاثاء في نوفمبر»، «قصة لويزيانا»، «والمحراث الذي شق السهول»، وفيها اغترف من الألحان الأمريكية أو أغاني الزنوج الروحية، وما إليها ويطلق جراوت على أسلوبه صفة البدائية الحديثة-Neo Prim)

موسيقا قومية زنجية:

والمؤلف الثاني مؤلف أسود، أصبحت موسيقاه، تجسيدا حديثا لما يمكن تسميته «موسيقا قومية زنجية» وهو وليام جرانت ستيل Still (1978- 1895) الذي تأثر في شبابه المبكر بشادويك (انظر قبلا) وتشرب منه روح القومية حين درس عليه بكونسرفتوار نيو إنجلند، وبعد ذلك درس عامين على فاريز[108] Varese الذي فتح له مسالك جريئة في الموسيقا، ولكنه تطور بمرور الأعوام، بعيدا عن تجريبية فاريز إلى أسلوب أكثر تقليدية كتب به مؤلفات تستمد خلاصتها من تراثه الزنجي وتدور كلها حول الزنوج وحياتهم وتستلهم موسيقاهم. وأعماله عديدة منها «من أرض الأحلام» للأصوات وأوركسترا الحجرة سنة 24، وقصيده «السيمفوني America Darker»، ولكن أشهر أعماله هي بلا شك السيمفونية «الآفرو أمريكية[109] Afro American-Symphony» سنة 31، التي كانت أول عمل لزنجي يستمع إليه البيض في مجال الموسيقا الفنية. وأسلوبه الناضج يستوحي التراث الزنجي على اتساعه وتنوعه: من أغاني العمل والأغاني «الروحية» و«البلوز» و«الراجتايم» والرقصات الخ. ثم امتد للعناصر الهندية والأسبانية والأنجلو أمريكية كما في عمله (Plain Chant for America) سنة 41، ورقصات من باناما.

شهدت الفترة التالية للحرب العالمية الثانية تطورا سريعا من اهتمامات طائفة من المؤلفين الأمريكيين وتفتحا على أقصى تيارات التجديد التجريبي في الموسيقا الأوروبية، مما أسفر عن ظهور مجموعة نشطة من المؤلفين التجريبيين-Experi mentalists، ممن قادوا بعض تيارات التجديد أو أضافوا إليها وطوروها، ومن هؤلاء جون كيدج J.Cage وجورج كرام J.Crumb وسبقهما إدجار فاريز، ومن هذه المجموعة برز مؤلف له تجاربه، في فترة معينة، اتجه نحو الشرق الإسلامي وموسيقاه التقليدية، ولذلك تفرد له بضعة أسطر في سياق هذا العرض للموسيقا الأمريكية، فقد فتح الطريق لتلاميذه

للاتجاه شرقا-سواء للشرق الأوسط أو الأقصى-إثراء لإبداعهم، وبحثا عن مسالك موسيقية جديدة على موسيقا الغرب.

هنري كاويل Cowell: أحد المتجهين نحو الشرق:

كاويل (1897- 1965) صاحب عقلية نهمة في بحثها عن عوالم صوتية جديدة، وهو من ألمع التجريبيين الأمريكيين وأوضحهم تعبيرا عن خبراته واكتشافاته للبحث عن «مصادر موسيقية» جديدة (وهو عنوان لكتاب شهير له ضمنه تجاربه وأفكاره الطريفة). بدأ كاويل تجاربه في عالم البيانو الذي أجاد عزفه مبكرا وطاف أوروبا وأمريكا كعازف له-فكتب للأوتار النحاسية الموجودة داخل صندوق البيانو، أو عزف عليها مباشرة (بغير واسطة الملامس) كما في عملية المبكرين: الهارب الآيولي Aeolian Harp و Banshee وابتكر رنينا خاصاً من نوع «عناقيد الصوت Tone Clusters» يعزف بالساعد كله، كما ابتكر آلة خاصة لأداء أنواع عجيبة معقدة من الإيقاعات وغير ذلك من التجارب الواسعة التي ليس هذا مجال تفصيلها. ولكن أهم تجاربه في نظرنا اتجاهه نحو الشرق الإسلامي في الخمسينات حيث قضى في إيران عدة شهور ليتعرف على موسيقاها الفنية التقليدية وأعجب بالرنين الهيتروفوني (110) Heteroph nic لفرقة التخت التقليدية وأثمرت هذه التجربة أعمالا أهمها مؤلف لأوركسترا حجرة أسماه «المجموعة الفارسية Perstian» سنة 1957 (111)، وقد أثارت تجاربه لدى تلاميذه مثل كيدج ولوهاريسون Harrison وغيرهم-نفس التطلع للبحث عن مصادر موسيقية ملهمة في موسيقات الشرق، وفتحت بذلك الطريق لتفاعل موسيقا الغرب مع الموسيقات الشرقية على اتساعها واختلاف جمالياتها، وبدأت تيارات من التأثير المتبادل، بعد أن ظل الشرق طويلا في موقف المتلقي فقط للتأثيرات القادمة من الغرب. وهكذا أصبح العالم الجديد يضج اليوم بتيارات واتجاهات وتجارب موسيقية، بعضها تقليدي، يدور في فلك الموسيقا الأوروبية المتوارثة، وبعضها «قومي» والبعض الآخر «تجريبي» نقلته أمريكا عن أوروبا، أو ابتكرته وفاقتها فيه أحيانا، وأصبحت الموسيقا في أمريكا والموسيقا الأمريكية على السواء أكثر ثراء وتنوعا من كل ما تصوره أبناؤها في القرن الماضي، ولازال الوقت مبكرا جدا لمحاولة التقييم الهادئ لهذه الفورة الموسيقية، والزمن وحده هو

الكفيل بوضع كل هذه التيارات والاتجاهات في منظورها الحقيقي بالنسبة لمسيرة الموسيقا الغربية الفنية.

ثانيا: أمريكا اللاتينية

أمريكا اللاتينية هو الاسم الذي يطلق على ذلك الجزء من العالم الجديد (في نصف الكرة الغربي) الذي تتحدث شعوبه بلغات مستمدة من اللاتينية من جراء خضوعها للاستعمار الأسباني أو البرتغالي لثلاثة قرون، وتضم أمريكا اللاتينية [112] مجموعة واسعة من الدول أكبرها تعدادا وأوسعها رقعة البرازيل [113] وتليها المكسيك (في تعدادها) والأرجنتين (في مساحتها).

والحركات القومية في أمريكا اللاتينية ترجع للقرن الماضي، لكفاح شعوبها للتحرر من الاستعمار الأوروبي (أسبانيا أو برتغاليّا) وقد بلغت هذه الحركات أوّجها-سياسيا وثقافيا في القرن العشرين بتطوراته العاصفة، وتحولت قضية الهوية الثقافية إلى عنصر محوري في الكفاح الوطني وحظيت برعاية الحكومات، على اختلاف نظمها (حتى الدكتاتوريات)، مما خلق ازدهارا ثقافيا خصبا في الأدب والموسيقا والعمارة [114] والتصوير، وكانت أصالة تلك الأعمال القومية المعاصرة هي جواز مرور مبدعيها للعالمية[115].

وفي الموسيقا تضافرت عوامل ثلاثة على ازدهار القومية في أمريكا اللاتينية: أولها خصوبة وتنوع موسيقاها الشعبية والدارجة، وثانيها وجود أجيال من المؤلفين الموهوبين والمتمكنين، ممن أقبلوا على هذه الموسيقات بحماس وطني وفني ليلتمسوا فيها منابع إلهامهم، وتعرّف أغلبهم عليها من مصادرها الأصلية وفي بيئاتها الطبيعية، وثالثها قيام أجهزة الأداء الموسيقي، كالأوركسترا وفرق الباليه والأوبرا-في إطارات حكومات، رعتها وحرصت على تشجيع الموسيقا القومية ونشرها محليا ودوليا في كل الحالات.

تعدد المصادر والجذور الموسيقية:

يتعذر التعميم على موسيقا أمريكا اللاتينية التي يسكنها أكثر من 340 مليونا وتمتد شمالا من المكسيك حتى أقصى الطرف الجنوبي لأمريكا الجنوبية، ولكن نستطيع القول بأن موسيقاها إجمالا تتألف من مزيج (متفاوت النسب عند كل شعب) من هذه العناصر الثلاثة: موسيقا قبائل

الهنود الأصلية [116] والموسيقا الأفريقية التي جلبها الزنوج معهم من إفريقيا، والموسيقا الأوروبية التي غلب عليها الطابع الأسباني حتى لتبدو امتدادا محلي التلوين لها.

وقد يبدو لأول وهلة أن الأمريكتين تشتركان معا في نفس المصادر الموسيقية الثلاثة، ولكن تطورها في كل منهما (الشمالية والجنوبية) اتخذ مسارا مختلفا تماما، فعندما اكتشف الأسبان أمريكا الجنوبية واستعمروها وجدوا فيها موسيقا محلية للطقوس الدينية والاحتفالات، وأراد المبشرون المسيحيون اقتلاعها ليُحلوا مكانها موسيقاهم الدينية ولكن حيوية هذه الموسيقا صمدت أمام تلك المحاولات، فتعايشت موسيقا الهنود وامتزجت مع موسيقا الغزاة [117]، أنتج نوعا جديدا تماما لا نجده في أمريكا الشمالية، وهكذا نرى أن موسيقا قبائل «الهنود» احتلت مكانا محوريا في أمريكا اللاتينية.

وتستمد موسيقا كل شعب في أمريكا اللاتينية نكهتها الخاصة من غلبة العنصر الهندي أو الأفريقي أو الأوروبي في المزيج المكوّن لموسيقاها الشعبية، ففي البرازيل هناك مزيج من العنصر الزنجي والهندي والبرتغالي[118]، أما المكسيك فان العنصر الهندي يغلب بوضوح وفي الأرجنتين يبرز العنصر الأسباني. وفوق هذه الأرضية الخصبة المنوعة، خلق مؤلفو أمريكا اللاتينية أساليب قومية ارتفعت لما هو أبعد وأعمق من «التانجو» الأرجنتيني أو «الرومبا»[119]، Rhumba الآفروكونية، أو السامبا [120] البرازيلية وما إليها، ولفتت موسيقاهم أنظار العالم وخاصة موسيقا فيلالوبوس،شافيز وجيناستيرا ويونسي، وريفويلتاس وغيرهم.

وقد شهد القرن العشرين اتجاها قويا بين مؤلفي أمريكا اللاتينية للتحرر من سيطرة الفكر الموسيقي الأوروبي، وشجعتهم حكوماتهم على ذلك، في إطار سياسة تسعى لتأكيد الملامح الثقافية ولشحن الموسيقا «القومية الجديدة بملامح صادقة التعبير من العناصر الهندية أو الزنجية (أو المهجنة) ولكن دون أن تفقد في الوقت ذاته-اتصالها المنفتح (من بعيد) على اتجاهات التأليف الغربية الحديثة [121].

ونالت البرازيل اعترافا دوليا بموسيقاها القومية التي أبدعتها مجموعة من المؤلفين ألمعهم وأشهرهم هـ. فيلالوبس.

البرازيل

هايتور فيلالوبوس :(1887 -1959) Villa-Lobos

وهو أشهر مؤلفي أمريكا اللاتينية عالميا وأوسعهم خيالا وأشدهم ابتكارا وأغزرهم إنتاجاً إذ كتب قرابة ألف عمل موسيقي [122] في كل الأنواع، ولذلك طغت شهرته على كل معاصريه وحقق شهرة دولية بكل المقاييس وقصة هذا الفنان في تناوله للموسيقا وتحصيله لها من منابعها المحلية، وأسلوبه الموسيقي، صورة صادقة لصفات الشخصية البرازيلية، بما فيها من متناقضات تجمع بين الفخامة والتوهج والبهرجة والقلق والتفنن والحنكة[123]، وهذه الصفات قد تفسر الكم الهائل لإنتاجه، كما تفسر منطلقه الحدسي نحو الموسيقا، التي قال أنها «ضرورة بيولوجية» [124] لحياته. وقد ظل طوال حياته يتجنب الخضوع التقليدي لأي نمط موسيقي، وهذا ما أضفى على موسيقاه قوتها وأصالتها من جانب، وعدم تعادلها من جانب آخر.

وفيلالوبوس قد علّم نفسه الموسيقا إذ لم يوفق في الالتزام بأي دراسة أكاديمية لها. وهو قد تلقى دراسته الأولى من والده الهاوي، في عزف التشللو في سن مبكرة جدا، وظل التشللو الآلة الوحيدة التي درسها بشكل جدي طوال حياته، إذ درسه على أحد أساتذة كونسرفتوار العاصمة، أما الجيتار، آلته الثانية المحببة ومحور الموسيقا البرازيلية، فقد تعلمه من مخالطته للموسيقيين المتجولين من عازفي الموسيقا الخفيفة بالمدن.

وفي الثامنة عشرة بدأ أولى رحلاته داخل البرازيل مع هؤلاء الموسيقيين[125] (Choroes)وهي رحلات ثلاث استمع فيها الموسيقا البرازيلية في كل المناطق البعيدة التي لا تتاح موسيقاها في العاصمة، وجمع الموسيقا الشعبية وبدأ يكتب الموسيقا بشكل جاد، وتخللت هذه السنوات فترة قصيرة حاول فيها الانتظام بمعهد الموسيقا في العاصمة ولكن طبيعته البوهيمية، والخبرة التي اكتسبها في رحلاته جعلته لا يطيق صبرا على الدراسة الأكاديمية للتأليف، فتركها ولكنه استعاض عنها بالتوفر على كتب التأليف المعروفة [126]، كما اطلع بنهم على مدونات عظماء المؤلفين، واستمد منها المبادئ الأساسية للغته الموسيقية الخاصة، وكان يكسب عيشه من العزف في المقاهي ودور السينما ومن العمل في المصانع أحيانا [127]، وظل يكتب

الموسيقا بلا انقطاع في كل الأنواع المختلفة، وفي عام 1922 كلفته الحكومة بتأليف عمل سيمفوني (128) ليقدم في احتفالات استقلال البرازيل، فكتب سيمفونيته «الحرب» وهي الأولى من ثلاثيته عن الحرب العالمية الأولى (والثانية كانت «النصر»، والثالثة: «السلام»، وبهذه الثلاثية حصل على الاعتراف بموهبته، كما حصل على دعم مالي من حكومته ومن بعض الأثرياء، الذين لفتهم آرثوررو بنشتاين (129) لهذا الفنان الشاب، فسافر لباريس 1923 وبقى بها حتى.1930

برازيلي في باريس:

فتحت باريس أبوابها لهذا البرازيلي الشاب، وهناك تعرف عن قرب على موسيقا رافيل والانطباعية عامة، ومجموعة «الستة» كما درس موسيقا باخ بعناية خاصة.

خيوط منوعة تتجمع في نسيج مبتكر زاهي الألوان:

بدأت تتجمع بين يديه خيوط النسيج الملون لأسلوبه الفريد، والمكون من مزيج من التأثيرات الفرنسية، مع الخلفية البرازيلية البرتغالية التي تشرب بها في صغره ورحلاته، وبعض المؤثرات الهندية، وأساليب الموسيقيين المتجولين Choroes الشعبيين، ولمسات من الجاز (130)، واحتفت به الأوساط الموسيقية في باريس ونظمت حفلات من مؤلفاته، أثارت حماسا كبيرا وأثنى عليها الموسيقيون والنقاد (131)، ووجدت طريقها للنشر ولقاعات الموسيقا، ومع ذلك فقد أثارت موسيقاه جدلا حادا في بلاده، ما بين التأييد المتحمس والاحتقار العلني، لما فيها من انتخابية وبعض مظاهر السوقية، وافتقارها للوحدة العضوية الناتجة عن سرعة تدفق كتاباته والنقص في قدرته على النقد الذاتي (132) وربما كذلك لجرأته(133)!

البرازيل تكتشف مؤلفها ورائد التربية الموسيقية فيها:

عاد المؤلف لبلاده سنة 1930 وشارك المصورين والمعماريين من مواطنيه في دفع مسار القومية البرازيلية على أسس معاصرة، راسخة الجذور في التراث المحلي، في حركة «قومية حديثة» شملت كل فنون البرازيل وتحول فيالوبوس الفنان البوهيمي الذي عاش حياته يوما بيوم بعد ذلك إلى المسئول

الرسمي والموجه المطلق لموسيقا بلاده، إذ كلفته الحكومة العمل مستشارا لشئون الموسيقا سنة 1930 فتوفر منذ ذلك الوقت-بجانب التأليف-على مهامه في تنظيم التعليم والتربية الموسيقية عن الطفولة إلى التعليم المتخصص، وتنظيم الحفلات والحياة الموسيقية والبحث الموزيكولوجي وتنشيط وتشجيع المؤلفين البرازيليين، وقاد تجربته الناجحة في نشر الاهتمام القومي بالموسيقا البرازيلية لا الحركة التي عرفت باسم Canto Orfeonica والتي طرح أول نتائجها في تجمع من الأصوات الإنشادية سنة 33 في العاصمة بلغ عدده أثنى عشر ألف صوت (12 , 000) وهكذا بدأ حركة ثورية في التعليم الموسيقي، شملت الطفل والمعلم في إطار موسيقي قومي وتربوي، وتولى بعد ذلك كتابة المواد والتمرينات الموسيقية المتدرجة لهذه الطريقة الغنائية التربوية، فكتب تمرينات ومقطوعات Solfejos وكانت اورفيونيكا (وهي تغني بالطريقة الصولفائية) وعن طريقها يتعلم الطفل نظريات الموسيقا وتطبيقاتها بمقطوعات أعدها فيلا لوبوس على أساس الموسيقا [134] البرازيلية (انظر كوداي).

وفى سنة 1942 أنشأ تحت إشراف الحكومة معهدا موسيقيا في العاصمة وتولى إدارته لفترة وأصبح هذا المعهد نموذجا للعمل الموسيقى القومي الشامل. وفى عام 1945 أنشأ الأكاديمية البرازيلية للموسيقا، واختار أعضاءها ورأسها حتى وفاته [135]. وباستثناء رحلاته للمؤتمرات الدولية أو لزيارة فرنسا وأمريكا لقيادة مؤلفاته فقد كرس السنوات الأخيرة لإخلاص تام لبناء الموسيقا البرازيلية ودفعها في كل مجالاتها وأصبح بطلا قوميا في بلاده.

أبرز مؤلفاته القومية:

يتعذر مع مثل هذه الغزارة أن نعرض لأعمال فلالوبوس بالتفصيل، أو أن ننتخب المؤلفات القومية منها، فهي جميعا قومية مع تفاوت في الأساليب والوسائل وهو قد كتب 12 سيمفونية وعدة أوبرات وستة باليهات وعدة كونشيرتات وسبع عشرة رباعية وترية وعددا من الأعمال الهامة لتكوينات طريفة من الآلات والأصوات أدخل في بعضها آلات إيقاع شعبية برازيلية. ومن هذه الأعمال المتنوعة نتوقف لحظة عند مؤلفة مبكرة، أنجزها قبل

سفره لفرنسا سنة 1923 وهى «التساعية» Nonetto التي أسماها: «انطباعات سريعة من كل أنحاء البرازيل» وهى مكتوبة لمجموعة من آلات النفخ الخشبية والهارب والبيانو وآلات الإيقاع الأوروبية والبرازيلية الشعبية [136] والكورال. وبهذا العمل الجريء أراد المؤلف أن يحتضن البيئة السمعية لبلاده فاستلهمه من الموسيقا البرازيلية الدارجة التي مارسها مع الموسيقيين المتجولين في المدن في تلك الفترة، وأثراه بخبراته المكتسبة من رحلاته «داخل» البرازيل. ومن أعماله القومية ذات المغزى عمل أسماه «حورروس Choros» وهو مجموعة من ست عشرة قطعة لا يربط بينها إلا تعبيرها المنوع عن جوانب من تقاليد الموسيقا المحلية البرازيلية، وهى مكتوبة لآلات ومجموعات متباينة فالأولى للجيتار المنفرد، والثالثة عشرة لاثنين من الأوركسترا وفرقة نحاسية والخامسة للبيانو والمنفرد وتسمى «روح البرازيل Alma Brasileira» وهى من أروع كتاباته القومية في تناولها الفني الذي تسامى بألحان الترفيه للموسيقيين المتجولين، إذ تناول فيها لحن أغنية «مودينا»-modinha عاطفية وكتب للبيانو فيها بأسلوب مستمد من مصاحبة الجيتار. والعاشرة مكتوبة لكورال مختلط مع أوركسترا كبير أدمج فيه عددا من الآلات البرازيلية الإيقاعية، واستمد إحدى خلاياها اللحنية عن غناء الطيور البرازيلية، كما كتب في شرح لها [137]. وهكذا نجده قد حول موسيقا «الخوروس» إلى صيغة جديدة تندمج فيها عناصر البرازيل الموسيقية والهندية والدارجة بألحانها وإيقاعاتها [138] وآلاتها.

برازيليات على نسق باخ Bachianas Brasileiras:

ليس هناك خلاف على أن هذه المجموعة بمقطوعاتها التسعة [139] هي أشهر مؤلفاته القومية وأكثرها أصالة. وترجع تسميتها (بّاخيّات برازيلية. وكنا عدلنا ترجمتها لتستقيم مع اللغة العربية) لرغبة فيلالوبوس في الجمع بين الطابع اللحني والهارموني لموسيقا البرازيل الريفية والمدنية، وبين أسلوب باخ الموسيقى [140]، وهو هدف مفرط الطموح، ولكن المؤلف استشعر بعض الروابط بين التدفق النبضي في بعض أعمال باخ، واستقلال الخطوط اللحنية (بوليفونيا) وبعض الملامح الهارموفية فيها وبين موسيقا البرازيل الشعبية «كما في موسيقا الفلوت في حركة المداعبة» (البادينري) Badomeroe

من متتابعة باخ في مقام سى [141] الصغير.. والذي يهمنا أنها أثارت اهتماما عالميا بربطها المبتكر بين جماليات الفولكلور البرازيلي والموسيقا الأوروبية لباخ، والذي يعتبره المؤلف منبعا عالميا للموسيقا ووسيطا بين الحضارات».. فأبدع هذا النوع Genre من المؤلفات تحية لعبقرية باخ، على حد تعبيره[142]، وهذا النوع هو متتابعات مثل متتابعات الرقصات المعروفة في عصر الباروك، وهى في حقيقتها ليست إلا تطبيقات متحررة (بعيدة المدى) لبعض تصرفات الباروك البوليفونية على الموسيقا البرازيلية، وأغلبها إما من حركتين أو أربع حركات، قد تسبقها مقدمة وتليها خاتمة، ونجده يطلق عليها غالبا اسمين: أحدهما من مسميات عصر الباروك مثل آريا، «توكاته»، بريلود- والآخر من أنواع الموسيقا البرازيلية. وكعادته كتبها لمجموعات عجيبة ومنوعة، فأولاها لأوركسترا من ثماني آلات تشللو، وكذلك الخامسة ولكن بإضافة صوت سوبرانو-والتاسعة لكورال كبير يغنى بلا كلمات وأطلق عليها «أوركسترا من أصوات الغناء»!

أوركسترا من آلات التشللو في غناء الليل وطائر الحب:

كتب فيلالوبوس المتتابعة الخامسة سنة 1938 وهى تتألف من حركتين: آريا «أغنية» أتبعها (بعد سبع سنوات) برقصة. والآريا تنطق بالغنائية الصافية التي تضيء حركات باخ البطيئة ولكنها هنا ذات نبرات برازيلية وتستهلها مجموعة التشللو بفقرة من النبر (بتسكاتو) السريع توحي بالجيتار في المصاحبات الشعبية، ويتألق الغناء (السوبرافو) بلحن ملحق بلا كلمات (فوكاليز) وتزاوجه آلات التشللو:

ثم تنطلق مجموعة التشللو مرددة نفس اللحن ويعود صوت السوبرانو ثانية بغناء عاطفي جياش يتغنى بجمال الليل [143]، في خط لحنى كروماتي متعرج، تصاحبه آلات التشللو في نسيج لا يخلو من التنافر الخشن نوعا.

وتختتم الحركة بإعادة قسمها الأول مرة أخرى ليكتمل بناؤها الثلاثي. والحركة الثانية رقصة-أشار المؤلف لعزفها بأسلوب طرقي Martelo، وطابعها مستمد عن قرب من المسار الإيقاعي لرقصة شعبية برازيلية [144]، وتغنى فيها السوبرانو نصا يناجى طائر الحب [145] وبدايتها سريعة يتلاحق فيها عزف التشللو والغناء، وتتعارض فيها الإيقاعات (بين 83 و 42 تسمعان معا)

وهناك نوع من المحاكاة بين التشللو والغناء، ومن ملامحها البارعة إبطاء الزمن ثم العودة المفاجئة للزمن الأصلي، ويقدم التشللو فقرة مركبة الميزان (3+3+2)-تعزف بأسلوب طرقي، ثم يتحول إلى النبر «بتسكاتو» وعند النهاية[146] (إعادة القسم الأول) تختتم القطعة بصرخة..! وتحفل بقية المقطوعات «البرازيلية على نسق باخ»، بتكوينات وأفكار وأساليب بالغة الطرافة وقد خصصنا هذه السطور للخامسة بالذات لذيوعها وسهولة تقبلها للأذن الشرقية. ولهذه المتتابعة، مثل بقية العمل، عالمها الجمالي الفريد الذي يشهد بتمكن هذا المؤلف من التعبير بآلات التشللو، إذ ينطقها بألوان باهرة وبرنين شبه أوركسترالي. ولا نختتم هذا العرض العابر لإنتاجه الضخم دون الإشارة إلى مؤلفاته التعليمية العديد للطفل، والتي تعتمد كلية على أصول شعبية برازيلية قام بتوزيع أغلبها للبيانو بتفننه المعروف في الكتابة لتلك الآلة (التي لم يدرس عزفها) وقد وجدت هذه المقطوعات لها مكانا في قاعات الكونسير لجاذبيتها. ومن أشهرها المجموعة المسماة «سيرانداس Cirandas» أي Rounds، وهى مجرد نموذج مصغر لهذا الذخر الهائل من مؤلفاته للطفل والنشء.

محاولة لشرح أسلوبه:

وإذا كانت التونالية تبدو المحور الطبيعي لأسلوبه فهو يطعمها بكروماتية واسعة وشيء من ازدواج المقامات (واللاتونالية أحيانا) مما ينتج تنافرا جريئا. وتوناليته تغشاها من آن لآخر سُحُبٌ من الألوان الصارخة التي يغدقها على لوحاته بفرشاة ثقيلة جريئة، وأحيانا بلا اكتراث [147]، وهذا يضفي على موسيقاه نكهة حريفة خاصة تهيئ له التعبير بلا شك عن شحناته الانفعالية الثرية التي تتراوح بين براءة الأطفال وبين فورات عارمة الحدة.

وهو فنان متحرر من نزعات التنظير، ولذلك ليس لإبداعه نمط موحد أو مراحل محددة، وإن كان قد بدأ مناهضا للرومانسية [148] فهو قد تحول للرصانة ولروح «الرومانسية الجديدة» وللقومية الصريحة، التي تبناها قلبا وقالبا، فأبدع موسيقا فرضت نفسها على العالم وطرحت نموذجا قيما للآفاق الجديدة للقومية في القرن العشرين.

المكسيك

ثورة المكسيك (1910) صحوة قومية، تجاوب معها المثقفون والفنانون بالاتجاه نحو جذورهم الحضارية إما في الفنون الهندية، لما قبل الاستعمار، أو الفنون المهجنة Mestizo التي نبتت على أرضهم من تزاوج سكانها مع الأوروبيين (وبخاصة الأسبان) وبرز فيها تيار هندي [149] قوى أصبح محورا للحركة القومية المكسيكية. وفى الموسيقا وجدت هذه الحركة القومية رائدها- في مانويل يونسي Ponce (1882- 1948)، والمناظر لبدريل في أسبانيا، فهو مؤسس موسيقاها الحديثة، كرس لها خبراته المتعددة من دراساته في إيطاليا وألمانيا وفرنسا، ووجه طاقاته كمؤلف ومعلم وباحث في الفولكلور وعازف (للبيانو والأرغن) لدفع الموسيقا بها. كما كتب مؤلفات مستوحاة من الموسيقا الشعبية بأسلوب «رومانسي متأخر» للبيانو وللجيتار والأوركسترا كانت فاتحة لطريق جديد في موسيقاها [150] يؤكد دوره التاريخي كرائد على طريق القومية. وقد تتلمذ عليه في الكونسرفتوار عدد من المؤلفين أشهرهم كارلوس شافيز.

كارلوس شافيز (1899- 1978). C.Chavez

يتمتع شافيز في المكسيك بمكانة مناظرة لفيلالوبوس في البرازيل وخارجها بل هناك من يعتبره أقوى مؤلفي أمريكا اللاتينية المعاصرين[151]، وكان له دور حاسم في بلاده في الثلث الثاني من هذا القرن في كل المجالات الموسيقية المتصورة.

وتجرى في عروق شافيز دماء «هندية» من والدته، وعندما توفى والده 1902 اشتغلت الأم بالتدريس لتعول أبناءها الستة. وكانت له منذ الطفولة علاقة وثيقة بالموسيقا الشعبية الهندية حافظ عليها أغلب حياته بزيارات للقرى «الهندية»، لدراسة موسيقاها والتعرف الوثيق عليها، ذلك لأن تيار «نهضة الأزتك الجديدة»

المنبثق عن ثورة 1910- حفز الصبي الصغير للتطلع لأن يصبح المعبر الحقيقي عن حضارة المكسيك (قبل الغزو) في موسيقاه مستقبلا، وباستثناء دراسته للبيانو مع بونسي [152] وغيره، فهو قد علم نفسه التأليف الموسيقى بالتوفر على تحليل المؤلفات الكبرى من مدوناتها، وبتحصيل التوزيع

الأوركسترالي وغيره من الكتب التعليمية الشهيرة-وهكذا بدأ حياته الإبداعية في الاتجاه القومي والهندي منذ شبابه، وكانت الحكومة المكسيكية حينذاك هي الراعي الحقيقي للفنون، وكان بين أهدافها نشر الفنون بين جماهير الشعب، وعندما قدم الحفل الأول من مؤلفاته 1919 كلفته (الحكومة) كتابة باليه على موضوع عن «الآزتك»، فكتب «النار الجديدة Fuego Nuevo» سنة 1921 [153].

ثم كتب عمله الثاني القومي للبالية بعنوان «الشموس الأربعة (أو الفصول) Los Cuatro Soles سنة 1926 وبهذين العملين استقرت مكانته كمؤلف قومي وكلاهما يدور حول القبائل الهندية (والآزتك بصفة خاصة) إلا انه لم يقتبس فيهما ألحانا شعبية هندية، بل فسرها وحورها بطريقته المستنيرة الجديدة.

وسافر بعد زواجه لأوروبا في رحلة قصيرة لألمانيا والنمسا وباريس، عاد منها بانطباعات سلبية وان كانت بعض مؤلفاته المبكرة قد نشرت لدى أحد الناشرين الألمان. وعند عودته طلب منه أن ينشئ أوركسترا المكسيك السيمفوني وتولى قيادته (1928-1948) وقام فيه بدور عظيم في التثقيف الجماهيري إذ أخذه للأقاليم ليقدم الموسيقا الفنية للجماهير، وقاد به أعمالا معاصرة [154] ومؤلفات للمؤلفين المكسيكيين [155] دعمت حركة القومية ونشرتها على نطاق واسع. وعين سنة 1928 مديرا للكونسرفتوار فطور مناهجه ولكنه تركه سنة 34. وقد أنشأ شافيز كذلك ثلاثة معاهد للبحث: في الفولكلور-وفي التاريخ والببليوجرافيا (بما في ذلك الموسيقا الجديدة الأفريقية والآسيوية) والموسيقات الجديدة، إذ إنه كان مهتما بمصادر الصوت الإلكترونية، وكتب في ذلك كتابه «نحو موسيقا جديدة: الكهرباء والموسيقا» وهو واحد من عدة كتب، منها مجموعة محاضراته التي ألقاها بجامعة هارفارد سنة 1959 [156] وكلفته الدولة التخطيط للمعهد القومي للفنون الجميلة وتولى رئاسته منذ 47 حتى 52 وبجانب هذا كله كانت له كتابات عديدة في الفنون والموسيقا بصحيفة أونيفرسال، بدأها منذ أواخر العشرينات.

وكان شافيز قد زار الولايات المتحدة في أوائل حياته الفنية وكوّن فيها علاقات وثيقة [157] ودعي إليها عدة مرات ليقود فيها مؤلفاته ولتدريس

التأليف (في بيركشاير)، ونُشرت موسيقاه فيها وتلقي تكليفات عديدة لمؤلفات جديدة منها. وقد انهالت على شافيز، في أواخر حياته، أنواع التكريم من بلاده [158] ومن عدد كبير من الدول الأوروبية [159].

الالتزام السياسي:

وكان شافيز مؤمنا بمبادئ الثورة المكسيكية، وقد عبر عنها بمؤلفات ذات طبيعة جماهيرية دعائية، مثل سيمفونية «البروليتاريا» والافتتاحية الجمهورية Obertura Republicana» وبعض الأعمال الكورالية ولكنها لم تلق نجاحاً كبيراً.

آنتيجونا الهندية:

كتب شافيز سبع سيمفونيات أولاها مأخوذة عن الموسيقا التصويرية التي كتبها لمسرحية كوكتو «انتيجونا» على أساس تراجيدية سوفوكليس، وهي أقرب للقصيد السيمفوني (أو لمفهوم السيمفونيا الأوبرالي القديم) منها للبناء السيمفوني، وهي مكتوبة بأسلوب أبعد ما يكون عن التقاليد الأوروبية ولغتها الموسيقية «مكسيكية هندية» قومية إلى حد جعل سالا زار



لحن هندي من السيمفومية الهندية (ك شافيز)

مثلا يثني عليها وعلى شخصية آنتيجونا بأسلوب الآزتك (وهو ما سنفصله فيما بعد).

وبعدها كتب «السيمفونية الهندية Sinfonia India الثانية» سنة 1936 المستوحاة من عناصر هندية، إما من وثائق قديمة أو من تفسيراته هو لها، وهي تثبت بجانب غيرها من أعماله القومية، قدرته الفذة على تحويل المواد الشعبية لحناً وإيقاعاً وآلات-لأبجدية موسيقية حديثة ألف فيها بين روح المكسيك مع التجديد الأوروبي المعاصر.

تحية لإله الموسيقا عند «الآزتك»:

قد يصدم القارئ بهذا الاسم: (Xochipili Macuixochitl) الذي أطلقه شافيز على مؤلفة قصيرة له (سنة 40) لأربعة آلات نفخ وستة من عازفي آلات الإيقاع، أطلق فيه العنان للروح المكسيكية، ووثقها بآلات إيقاع شعبية مكسيكية من أنواع الطبول والمقشطة Rasp (من العظام أو الخشب)، واستخدم فيها الطرمبون ليقلد صوت الطرمبيت الشعبية المصنوعة من القواقع البحرية-وكل هذه الآلات ونوعيات الصوت حشدها في هذه الموسيقا التي وصفها بأنها (موسيقا هندية متخيلة، وقدمها تحية لإله الموسيقا عند الآزتك، صاحب هذه التسمية العجيبة.

أشهر مؤلفاته القومية وأسلوبه:

ابتعد شافيز منذ سيمفونيته الثالثة عن العناوين الوصفية الواضحة، وأصبح أكثر كلاسيكية في عناوينه، ورغم أنه كتب أوبرا وخمسة أعمال للباليه إلا أنه ليس مؤلف مسرح ولذلك انتشرت موسيقاه للباليه في صورها السيمفونية.

وباليه (Horse Power) سنة 1932 هو تجسيده الصوتي لحضارة عصر الآلة، لذا حشد فيه أكبر قدر من العناصر الشعبية المكسيكية، في مقارنة مستترة بين الحياة الطبيعية للمناطق الاستوائية وبين حضارة التصنيع الأمريكية اللاهثة الهادرة، وهي مقارنة رمزية حققها في التقابل بين طابعين جماليّين، وأدخل فيها عناصر من الرقص الشعبي المكسيكي، وطاقما ضخما من آلات الإيقاع المكسيكية ويختتم هذا العمل برقصة. الرجال والآلات Dance of men and Machines» وهذه الموسيقا من أصدق ما كتب شافيز تعبيرا عن لغته القومية، البعيدة عن روح الموسيقا الغربية والتي سحرت كثيرا من المستمعين (في نسختها الأوركسترالية التي انتشرت أكثر من الباليه).

وفي باليه آخر نراه يقدم تفسيرا فنياً مكسيكياً لأسطورة «ميديا Medea» الإغريقية، استخدم فيه رباعيات من آلات النفخ والوتريات وقدمت مارتا جراهام (انظر كوبلاند) هذا الباليه سنة 1943 بعنوان «المرج المظلم»-The (Dark Meadow) وهنا أيضا نجحت هذه الموسيقا الغربية في نسختها

الأوركسترالية (كمتتابعة سيمفونية) أكثر من نجاح الباليه. ولشافيز توكاته شهيرة لآلات الإيقاع سنة 1942 أكدت نمو الاهتمام برنين آلات الإيقاع في الموسيقا الحديثة. ومؤلفاته للبيانو عديدة أهمها الكونشيرتو-الذي كتبه سنة 1940. ومن أعماله الأخيرة ذات الطابع الواضح التنافر «الشعلة الأولمبية» سنة 1969 [160].

والطابع الجمالي المميز لموسيقا هذا الفنان هو الطابع القومي المكسيكي الذي يبعث روح الموسيقا الهندية القومية كملمح جوهري للموسيقا المكسيكية، وحتى الأربعينات تقريبا كانت نزعاته الهندية طاغية بوضوح، ولكنها اتخذت سمات أكثر عمقا فيما بعد.

ولكنها لم تختف مطلقاً من كل موسيقاه. وألحانه دياتونية أو مقامية تتميز بالاقتصاد، وهو يميل للسلم الخماسي، أما الإيقاع فهو مصدر القوة الحقيقية في أسلوبه بتدفقه المتوتر ورنينه الطرقي وتلوينات آلاته الفريدة، وهو يسخر كل التجديدات الإيقاعية لأهدافه، مثل تعدد الإيقاعات (البوليرتمية) والموازين الأحادية والمتغيرة والسنكوب، ولكن أطرف إضافاته في الإيقاع هي تلويناته المبتكرة التي تستند لجرأته (ونزعاته القومية) في إدماج آلات الإيقاع الشعبية المكسيكية ضمن تكويناته الفنية، كما أن استخدامه لآلات الإيقاع الفنية وحتى الآلات الأوركسترالية المألوفة، يتخذ ظلالاً وألواناً براقة جديدة، تساير تعبيره «البدائي Primitive» في أعماله الصريحة القومية، ويضفي عليها-«كالسيمفونية الهندية والباليهات الثلاثة النار الجديدة والشموس الأربعة وعصر الآلة Horse Power» روحاً غريبة لا تمت للطابع الأوروبي بصلات واضحة. ورغم تشبع أعماله كلها بهذه الروح القومية إلا أنها أصبحت أكثر عمقاً واختفاء في المراحل التالية ولأسلوبه وإن لم تختف مطلقاً في أي من أعماله العديدة كما ذكرنا، ولغته الهارمونية كذلك تتعمد البدائية وتكثر فيها الرابعات والخامسات، ذات التأثير المتنافر الخشن وهو شغوف بالكتابة الكنترابنطية الأفقية التي سادت في هذا القرن، وأفكاره شائقة في البناء الموسيقى فهو يفضل الابتعاد عن التكرار والتسلسل وحتى التفاعل ولذلك يقيم موسيقاه على عنصر، التجدد، وليس التكرار. وشافيز ملوّن فذ في قدرته [161] على ابتكار ألوان براقة خشنة لا تفسر إلا في إطار فكره المكسيكي الهندي سواء في تلوينه لآلات النفخ التي

يتعامل معها ببراعة ملفتة، أو آلات الإيقاع الفنية والشعبية على السواء، وهذا الثراء التلويني هو الذي بهر العالم الموسيقي في أعماله القومية [162] المبكرة وسيمفونيته الهندية والموسيقا الهندية المتخيلة (لإله الموسيقا عند الآزتك) أو في أعماله التالية التي اتسمت ببعض التحفظ الكلاسيكي.

ولاشك أن هذا المؤلف المكسيكي قد فتح للموسيقا مسالك جديدة نابعة عن حضارة قديمة لا تمت لأوروبا بصلة، واستطاع أن يوفق بينها وبين فنون التأليف المعاصرة بأصالة نادرة.

الأرجنتين

تعرضت الأرجنتين لنفس الصحوة القومية التي سرت في أنحاء أمريكا اللاتينية، وانعكست موسيقيا لأول مرة في أعمال ألبرتو وليامز (1862-1952) الذي كان له أثر عميق في توجيه الموسيقا فيها وجهة قومية. ثم أنجبت الأرجنتين واحدا من ألمع الشخصيات الموسيقية في أمريكا اللاتينية وهو جيناسّتيرا.

آلبرتو جينا ستيرا: A.Ginastera 1983- 1916

ينتمي جيناستيرا لجيل أحدث من قطبي القومية في البرازيل والمكسيك. وهو قد بلغ سن الرشد الفني إبان المد المتصاعد للقومية الموسيقية في الأرجنتين، وموسيقاه-حتى حوالي منتصف القرن-تعبر عن روح الأرجنتين الموسيقية تعبيراً ناصعاً، وهي إضافات قيمة وأصيلة لتيار القومية، تشهد-هي وغيرها من أعمال مؤلفي أمريكا اللاتينية-بحيوية القومية وعنفوانها في القرن العشرين، وتنبئ بالطاقات الكامنة في الموسيقا القومية لدول العالم الثالث، وبخاصة تلك البعيدة-مادياً وروحياً-عن أوروبا.

هيناستيرا أم جيناستيرا؟

تسري في جيناستيرا دماء إيطالية من أمه، أما والده فهو من أصل قطالوني-(Catalan) ولذلك كان هو يفضل نطق اسمه-بلهجتهم-بجيم مخففة أشبه بالهاء أي «هينا ستيرا» وإن كان النطق السائد لاسمه عادة بالجيم (جينا ستيرا).

تكوينه الموسيقي وأعماله القومية:

سار تكوين جيناستيرا الموسيقي-على خلاف الآخرين-مساراً طبيعياً، فبدأ الدراسة الموسيقية من الطفولة وتابعها حتى التخرج في الكونسرفتوار القومي [163] حيث درس البيانو، وبدأ يكتب أعمالا صريحة في قوميتها، حتى قبل تخرجه فكتب «مقطوعات للأطفال»، ورقصات أرجنتينية وكلاهما للبيانو ثم رباعية للفلوت والوتريات [164] ضمنها ملامح الرقص الشعبي «للجاوشو»، وهي جميعاً مستوحاة من الموسيقا الشعبية الأرجنتينية لحناً وإيقاعاً. ورغم حسن تقبل مؤلفاته المبكرة، إلا أنه شعر بأن بعضها ليس ناضجاً فسحبها من التداول [165]، وفي عام 37 أنجز أول بالياته: «بانامبي Panambi» وعُزفت المتتابعة الأوركسترالية المأخوذة عنه بنجاح في نفس العام، ثم كلفته فرقة باليه «كارافان» بباليه آخر على موضوع أرجنتيني فكتب ثاني بالياته الشهيرة: «إستانسيا Estancia» على مشاهد من الريف الأرجنتيني سنة 1941 وبهما تأكدت مكانته على قمة موسيقا الأرجنتين القومية وحصل على جائزة الموسيقا عن هذا الباليه، الذي يعتبر من أبلغ أعماله تعبيرا عن «القومية الموضوعية» كما أطلق عليها، وتضم موسيقا هذا الباليه نصوصا شعرية عن مارتن فييرو Fierro تُغنى وتُلقى مما يوثق بينه وبين الروح المحلية وخاصة لمنطقة البامباس [166] Pampas.

موسيقا وادي البامباناس: (Pampeans)

ألهمت موسيقا وادي البامباناس الخصيب (في الأرجنتين) جينا ستيرا بثلاثة أعمال موسيقية، أطلق عليها اسماً من ابتكاره هو «بامباناس» ولهذه التسمية دلالتها العميقة على المضمون الأرجنتيني القومي، إذ إنه استلهم فيها مواد لحنية وإيقاعية من الموسيقا الشعبية، ولكن صاغها بلغته الخاصة. إذ كتب السيمفونية الريفية (Pastoral Symphony) بهذا العنوان، وكان أوركسترا لويفيل (Louisvill) السيمفوني قد كلفه كتابه عمل سيمفوني قومي في عام (1954) وفي حركاتها الثلاثة تسري روح القومية الأرجنتينية المعاصرة.

القومية الذاتية: (Subjective Nationalism)

اتسمت كل مؤلفات المرحلة الأولى عند جيناستيرا بنزوع قوي نحو

القومية، وهو ما نستشفه في الباليهات الأولى والرقصات الأرجنتينية ومقطوعات البامبانا والأغاني الشعبية الأرجنتينية الخمسة وغيرها، غير أنها تحولت في المرحلة الثانية إلى قومية ذاتية كما أسماها، كان تناوله فيها للعناصر المحلية ماثلاً ولكن بغير تعمد. ومن أعماله البارزة في هذا الفترة الرباعيتان الوتريتان (1948- 1958) وصوناته «البيانو» والتنويعات بأسلوب الكونشيرتو (Variaciones Concertantes) لأوركسترا الحجرة، وفي هذه الأعمال بدأ جيناستيرا يهتم بالصيغ الكبيرة، كما اهتم بالأسلوب الدوديكافوني الذي ساد أعمال المرحلة الثالثة، وإن كان الفرق الروحي بين المرحلتين أن الروح الأرجنتينية القومية كانت حاضرة ولو بشكل مظلل في صوناته البيانو مثلاً. وجدير بالذكر أن تناوله للدوديكافونية كان متحررا وبأسلوب شخصي متميز. وتدل الرباعيتان الوتريتان على تأثره بموقف بارتوك في التوفيق بين التزامات الصيغ البنائية الكبيرة وبين استلهام الملامح الشعبية. كما أن جيناستيرا حافظ في هاتين الرباعيتين على ما يشبه المحور التونالي.

وفي المرحلة الثالثة والأخيرة الممتدة خلال ربع القرن الأخير من حياته، استمر جيناستيرا في استكشاف إمكانات الاتجاهات المعاصرة وإن تناقص تركيزه على الملامح القومية. ومن أبرز مؤلفات هذه المرحلة أوبراته الثلاث (دون رودريجو بومارز Bomaezi سنة 97) وبياتركس (Beatrixcimcl سنة 71) وتميزت الثانية والثالثة بموضوعات تعبيرية حافلة بالعنف والجنس والهلوسة إلى حد أدى لمحاولة منع عرضها في الأرجنتين، مما أثار حول «بومارز» بالذات جدلاً عنيفاً واحتجاجاً من الجمهور والصحافة على تقييد حرية التعبير الفني.

وجدير بالذكر أن اتجاهات المعاصرة دفعته إلى كتابة موسيقا «تعتمد على عنصر المصادفة Alleatoric» والتعبير بأبعاد الأصوات الصغيرة (أقل من نصف تون) (Microtones).

والواقع أن ما كتبه من مؤلفات أرجنتينية الروح ليكفي لتأكيد دوره الطليعي في الموسيقا القومية التي كتبها بأسلوب شخصي بتكرار راسخ الجذور في مصادر الموسيقا الأرجنتينية في تفنين بارع.

ولموسيقاه رنين خاص لعله يرجع لازدواج المقامية والإيقاعات ولكنه في

النهاية رنين قومي باهر ينضح بعشقه لموسيقا بلاده، والتي لم تختف من أعمال في المرحلتين التاليتين، ولكن استكشافاته اللاتونالية غلفتها بدثار شديد الجرأة في معاصرته [167]. وقد قدمت أعماله في كثير من أنحاء العالم وفي المهرجانات ودور الأوبرا الدولية والأمريكية، ويعده النقاد من الشخصيات اللامعة على مسرح الموسيقا المعاصرة، ومن الشخصيات القيادية في موسيقا أمريكا اللاتينية.

ونحن قد سلطنا الأضواء هنا على أنصع الشخصيات القومية الكبرى في أمريكا اللاتينية، ولكننا لا نريد أن نترك القارئ بافتراض تفردها أو قيامها كظواهر منعزلة، فإن البرازيل قد أنجبت عددا من المؤلفين القوميين منهم أوسكار لورنزو Lorenzo ومن جيل أحدث كامارجو جوارنييري Guarnieri، ورداميس جناتللي Gnatili وهم الذين لا تخلو أعمالهم من نكهة قومية، وفي المكسيك كان س. ريفويلتاس Silvester Ruvuelitas (1940- 1899) من أهم المعاصرين الأصغر لشافيز، وقد شجعه شافيز وقاد مؤلفاته القومية مثل: «موسيقا للراديو» [168] وSensamaya وغيرهما. وهو من أكثر المؤلفين خيالا (في بلاده). وفي كوبا برز اسم آماديه رولدان Roldan (1939- 1900) وهو مؤلف مولّد كتب أعمالا قومية ناجحة، وجاثيا كاتورلا Caturla (1940- 1906) الذي اعتمد على العناصر الآفروكوبية في أعماله القومية.

وفي شيلي كان بيدرو آلليندي Allende (1959- 1885) من أهم القوميين مع نزوع نحو الانطباعية. أما المؤلفون الاحدث مثل-دومنجودي سانتاكروز Santa-Cruz (1899-) وخوان اوريجو سالاس Orrego Salas (1919-) وغيرهما فقد انتشرت أعمالهما دوليا وإن لم تكن صريحة في طابعها القومي [169].

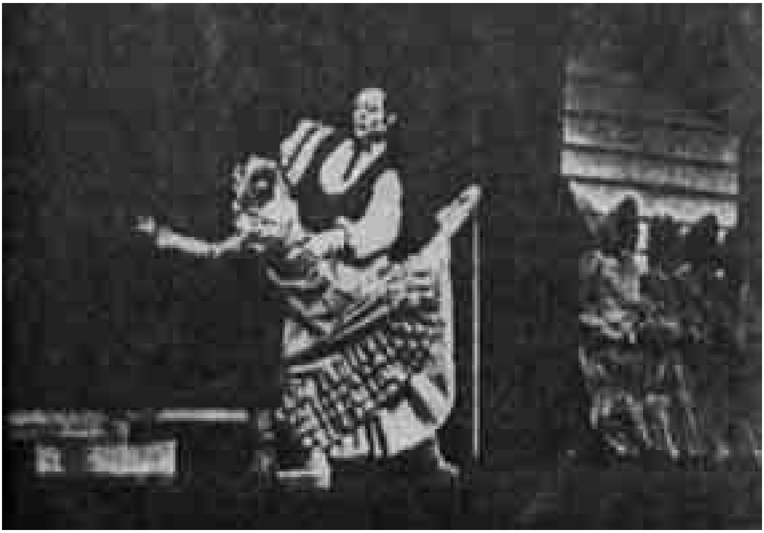
هكذا أثبتت المدارس القومية الموسيقية لأمريكا اللاتينية قدرتها على ملاحقة تيار الموسيقا الغربية وتجاوز السبق الزمني الهائل بينهما، بموسيقا لا تقلد الغرب-لأنها نابعة من ثقافات تختلف في جذورها عن الغرب-ولكنها تمازج حديث قيّم لحضارات مختلفة، ولدت موسيقا جديدة أكدت حيوية القومية ومكانها بين التيارات الموسيقية المعاصرة.



المؤلف البرازيلي هـ . فيلالوبوس



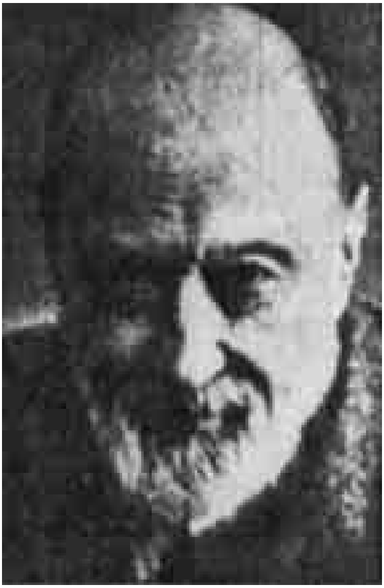
كوبلاند



مشهد من باليه « ربيع آبالاشيا » لكوبلاند..تصميم مارتا جراهام



جورج جيرشوين (وعلى يمينه شقيقه آيرا)



تشارلز آيفز المؤلف الأمريكي



حليم الضبع في إحدى جولاته

مراجع الفصل الرابع

- Behague, Gerard: Music in Latin America, An Introduction. Pren.1979, tice Hall, New Jersey

- Chase, Gilbert: America's Music from the Pilgrims to the Presetn McGraw-Hill, Revised Third Edition 1987, University of IllinoisPress, Urbana, Chicago.

- Chase, Gilbert: Editor, The American Composer Speaks, A Historical Anthology, 1770- 1965. Louisiana State University Press

.1968- Copland, Aron: The New Music, 1990-1960. W.M. Norton.6th edition, 1941. McGraw-Hill

- Gleason, Howard & Becker, Warren: 20th Century American Composers, 2nd edition, Frangipani Press, Bloomington Indiana, Music.1980/1 literature Outlines Series IV

- Gusikoff Lynn: Guide to Musical America: Facts on File Publica.1984, tions, New York

- Grover Sales: Jazz, America's Classical Music. Prentice-Hall, Inc.1984

- Howard, John Tasker: Our American Music, Thomas Y. Crowell.1954, New York, Third Edition

- Kebede, Ashenafi: Roots of Black Music, Prentice Hall Inc. 1982,.

- Lowens Irving: Music in America and American Music, ISAM, Monographs No. 8, Institute for Studies in American Music.1978, Brooklyn College in the City University of New York

- Sablosky, Irving, American Music, The University of Chicago.1969, Press

- Schwarz, Charles: Gershwin, His Life and Music, Da Capo. 1979

- Zuck, Barbara, A.: A History of Musical Americanism, Studies in. Musicology, Series No. 19, 1980-1978. UMI Research Press

5 أصداء القومية في الشرق

مقدمة

نعرض في هذا الفصل الختامي لأصداء القومية وامتدادها للشرق، ونعني بالشرق هنا بلاد الشرق الأوسط الإسلامي والعربي، التي تضم مجموعة شعوب شديدة التباين في نظمها الاجتماعية-وهو ما ينعكس بوضوح في ثقافتها وتفاعلها مع الغرب-ولكنها تشترك في الإطار العام لتراثها الثقافي والديني، مع اختلافات محلية مميزة لكل منها، داخل هذا الإطار العام.

والتقى الشرق والغرب:

ليس هناك ما كذبه التاريخ مثل مقولة كبلنج Kipling بأن «الشرق شرق والغرب غرب، لا يلتقيان»- فهما يلتقيان في هذا العصر، في أعنف مواجهة ضارية هزت الشرق في الصميم، وهو لقاء محفوف بمشاكل وتيارات بالغة التعقيد والتداخل، لا مجال للخوض في تفاصيلها هنا، ولكنا نتناولها بالقدر الذي يهيئ لنا الخلفية الضرورية لفهم حركات التطور والتجديد الثقافية والموسيقية في أكثر شعوب المنطقة اتصالا بحضارة الغرب وتفاعلها معها وبها.

هذا وليس هناك اتفاق تام على تعريف مفهومي «الحضارة» Civilization والثقافة [1] Culture وربما وجدنا إيضاحا للمفهومين عند علماء الاجتماع[2]، فمنذ ظهور حضارة الغرب العلمية التكنولوجية، سادت في العالم «حضارة» واحدة هي الحضارة الغربية، ولكن العالم لازال يحتفظ بتعدد الثقافات (رغم طابع العالمية السائد في هذا القرن) [3]، وهذه الثقافات هي محور بحثنا في تناولنا للقاء الشرق بالحضارة الغربية، وما أسفر عنه من استجابات وردود أفعال ثقافية وفنية.

وليس بوسعنا هنا أن نرصد العوامل التي مهدت لهذا اللقاء والمواجهة بين الشرق والغرب تفصيلا، ولكن الذي لا خلاف عليه أن المنجزات التكنولوجية للحضارة الغربية، قد لعبت دوراً خطيراً في تصعيد تلك المواجهة، بإلغاء حواجز المسافات بحيث أصبح العالم أشبه بقرية صغيرة يستطيع المرء أن ينتقل-عاديا-من أقصى أطرافها للآخر في ساعات، وأن ينتقل-روحيا-بالسماع ومشاهدة ما تبثه إذاعات العالم، المسموعة والمرئية (التليفزيون) في نفس وقت إرسالها (الأقمار الصناعية) من أي بقعة قي العالم، وأصبحنا نعيش اليوم «حضارة عالمية» World Civilization بما لم يسبق له نظير. فمن كان يتخيل، في عصر كبلنج، أن وسائل الاتصال الجماهيرية Mass Media ستأتي بأفكار الغرب (وسياساته) وفنونه وموسيقاه (كلاسيكية وترفيهية ودينية وراقصة...الخ) في عقر دار الشرقيين (وغيرهم) لترسب في وجدانهم قيما فنية غريبة على ثقافتهم ومختلفة بل مضادة لعالمهم الفني والموسيقي، بسماعياته وبشارفه وتقاسيمه ولياليه وأغانيه الشعبية، وهذه ليست إلا بعض الظواهر المادية لتكنولوجيا الغرب وحضارته، التي اقتحمت الشرق وزلزلت حضارته المستقرة عبر قرون، وعوّضته لازدواجية عنيفة في مواقفه إزاء الغرب من جانب وإزاء تاريخه وواقعه عن جانب آخر.

ففي العصر الذي حشدت فيه شعوب الشرق كل قواها للتخلص من الاستعمار والاستغلال الغربي، ووجهت بتقدم حضارة الغرب علميا وتكنولوجيا بما فرض عليها أن تسارع كغيرها-للأخذ بأسبابه ومحاولة اللحاق بتطورات التصنيع والتحديث، وهكذا تصاعدت حدة المواجهة بين الشرق والغرب وتعقدت المواقف والعلاقات بينهما تعقيدا أدى لتخلخل

خطير في مسلمات الشرق.

ومثل هذه التحولات الاجتماعية العنيفة تولد عادة موجات من الاعتداد القومي تتجه فيها-الشعوب للبحث عن هويتها الثقافية، بالنظر للداخل والماضي والتاريخ، لتعيد اكتشاف تراثها الثقافي برؤية جديدة، وقد أسفرت تعقيدات اللقاء المعاصر بين الشرق والغرب عن هذا التيار القومي الذي نلمسه بصور مختلفة عند شعوب الشرق العربي والإسلامي اليوم، فهي تحتمي بوعيها الجديد بثقافتها، لتحافظ به على توازنها الروحي، في سباقها المحموم لملاحقة حضارة الغرب العلمية، كما تلتمس في تراثها الثقافي منابع قومية لفنون جديدة أصدق تعبيرا عن الإنسان الشرقي ومجتمعاته المعاصرة، التي تعاني آلام النمو، وتئن تحت عثراته وتحلم بتحقيق منجزاته..

ومن ثنايا هذا اللقاء التاريخي (العاصف) بين الشرق والغرب بدأت تخرج للوجود في عصرنا فنون شرقية جديدة وخاصة في الأدب: في الشعر الحديث والمسرح، وفي العمارة بتطوراتها المعاصرة، وفي التشكيل في مدارس التصوير والنحت (وتطورات الفنون التطبيقية الشرقية لملاءمة احتياجات العصر) وفي الموسيقا: في التحول من «التلحين» (اللحن والإيقاع وحدهما) إلى «التأليف الموسيقي» بلغة ثلاثية الأبعاد: اللحن والإيقاع والتكثيف النغمي (هارمونيا وبوليفونيا).. وفي هذه الفنون جميعاً، ومنها الموسيقا، إدماج للمضمون الشرقي مع وسائل الصياغة الغربية. وكان هذا الاتجاه في موسيقا الشرق إحدى الحلقات الإيجابية للقاء الشرق والغرب.

الغرب وموسيقا الشرق:

فقد اتجه بعض المؤلفين الغربيين، في غمار بحثهم المثير عن مصادر جديدة للرنين الموسيقي، نحو الشرق وموسيقاه وظهرت في نفس الوقت بوادر اهتمام ثقافي وتعليمي بالموسيقات «غير الغربية» Non-Western Musics كمصدر لإثراء الموسيقا الغربية المعاصرة في أوروبا وأمريكا، التي أدرجت دراساتها بأغلب جامعاتها، وفي أوروبا تدرس هذه الموسيقات في بعض مدارس التعليم العام (مثل ألمانيا «الغربية»، والسويد وغيرهما) حتى أنها أصبحت موضة ثقافية في الغرب في عصرنا، وهذا في ذاته تحول هام

يستحق التسجيل والمتابعة في علاقات الشرق والغرب الموسيقية ولنا عودة لموقف «علماء» الغرب من هذا التراث.

ولكي ندرك الأبعاد الحقيقية لأصداء القومية في الشرق اليوم فلابد في البداية من عرض ملخص لخصائص التراث التقليدي وهو غالبا معروف للقارئ لكنا نريد به إيضاح طبيعة المشاكل الفنية التي تواجه ما تنشده المدارس القومية في الشرق من تطوير، مما يختلط أحيانا عند البعض مع تيارات «التغريب» والتهجين.

لغة التراث الموسيقي وخصائصها المميزة:

يعتمد التراث الموسيقي العربي، بما يضمه من عناصر فارسية وتركية، على اللحن والإيقاع، وحدهما [4] والألحان تستمد فيه من ذخر هائل من المقامات (يبلغ المئات) [5]، ولكل عنها تكوينه الخاص الذي يعتمد على أحد أنواع ثلاثة من الأبعاد هي: الصوت الكامل 4/4، ونصف الصوت 2/ 4 والبعد «الوسيط» الذي عرف تجاوزا بثلاثة أرباع الصوت، وهو الذي يفرق المقامات العربية عن الغربية، وللمقام لفتات لحنية مميزة، (أي أنه ليس مجرد سلم موسيقي كما في الغرب)، وهي التي تؤكد طابعه ومزاجه النفسي؟ فلفتات مقام الراست اللحنية تختلف كثيرا عن منعطفات مقام الصبا الشجي، فتعدد المقامات إذن مصدر ثراء في اللحن وفي الأجواء النفسية.

ويكمل هذه الرهافة اللحنية ثراء إيقاعي عظيم، فالضروب الإيقاعية (أو الأصول) تتراوح من أصغرها-المكون من ثلاث وحدات (الدارج-إلى ضروب مكونة من حوالي ثمانين وحدة وأكثر، وإن كانت قد اندثرت الآن، وتضم كل منها ضربات قوية (تسمى دُم). وضعيفة (تك) تتخللها سكتات، وأغلبها ذات موازين أحادية (عرجاء) بعيدة عن الرتابة التي سادت الإيقاع في الموسيقا الغربية الفنية لوقت قريب [6].

وقد توارثت شعوب الشرق بالسماع، حصيلة قيمة عن مقطوعات العزف والغناء، وكان الشبان يتلقونها عن معلميهم بالتواتر الشفوي، ثم يضيفون لها حليات مرتجلة في كل أداء، إذ إن للفنان المؤدي دورا إبداعيا هاما في هذا التراث، يكمل دور الملحن الأصلي، وأعلى مراحله نجدها في الارتجال غناء (غناء الليالي والموال) وعزفا (التقاسم الموقعة والمرسلة) [7] ويحتل

الغناء عادة مكانا محوريا في التراث الشرقي، وإن كانت الموسيقا التركية أشد احتفاء بمقطوعات العزف كالبشرف والسماعي وما إليها. وموسيقا التراث ذات رنين رقيق يرجع لطبيعة آلاتها (العود والقانون والكمان والناي) ولصغر عدد فرقها، ولذلك تزدهر في الجو الحميم الذي يهيئ للمؤدي وجمهوره الصلة النفسية الخاصة التي تذكي ابتكاره.

وتشترك الموسيقات الشعبية عامة مع التراث الفني في المقامات والملامح الإيقاعية وبعض الآلات (وإن كانت بالطبع أقل تفننا) هذا هو التراث الموسيقي الذي توارثه الشرق بالتواتر الشفوي [8] واستقر عبر الأجيال، قبل أن تحاصره المؤثرات الغربية التي تنهال عليه في هذا القرن من وسائل الاتصال الجماهيرية، ومن الأسطوانة والراديو والسينما والكاسيت والتلفزيون والفيديو (والأقمار الصناعية) وغيرها!! وقبل أن تتعرض شعوب الشرق للتحولات العميقة التي مست نظم التعليم (والموسيقا منه خاصة)، وخلقت وسائل وأوضاعا جديدة للأداء والممارسة الموسيقية، وأوجدت إطارا مختلفا للموسيقا، خارج إطار التلحين-والذي تعامل باللحن والإيقاع وحدهما عبر الأجيال، ذلك هو إطار «التأليف الموسيقي» أي التعبير بأبعاد الموسيقا الثلاث (اللحن والإيقاع وتعدد التصويت) بأساليب مأخوذة عن الغرب ومضامين شرقية. وقد ولدت كل هذه المؤثرات في المجتمعات الشرقية ردود أفعال عميقة ينبغي تفهمها لتقييم حركة الموسيقا القومية وملابسات نشأتها في الشرق.

ردود أفعال الشرق للمؤثرات الموسيقية الخارجية:

نستطيع تلخيص ردود الفعل للمؤثرات الموسيقية الأجنبية في مواقف ثلاث نعرفها جيدا في الشرق اليوم، فهي إما موقف تقبّل منبهر بموسيقا الغرب، خاضع لها-أو موقف رفض متزمت متقوقع إلى حد السلفية ضدها-أو في أفضل الحالات (وأندرها) موقف مستنير متوازن يحسن تقييم العناصر البناءة لتحقيق اندماج عضوي بين العالمين الموسيقيين الشرقي والغربي. وقد تتفاوت حدة كل من هذه المواقف من بلد لآخر، ولكنها جميعا حاضرة في أغلب شعوب الشرق وهي تعكس حيرة الشرق واضطراب علاقته بماضيه وتراثه وحاضره الموسيقى، فضلا عن المستقبل..!

مكان التراث في الحياة الموسيقية اليوم:

أدى موقف الانبهار بموسيقا الغرب وعقدة الشعور بالنقص إزاءها، لموجة من التنكر للتراث عند بعض شعوب الشرق، ثم جاء رد الفعل المتوقع فظهرت موجة مضادة تنادي بالحفاظ على التراث التقليدي والشعبي والعودة إليهما، ليس كركن من أركان الهوية الثقافية فحسب، بل كأساس لا غنى عنه لأي تجديد أو تطوير موسيقي.

وهذه الموجة المضادة هي التي أدت في مصر مثلا لإنشاء «مركز الفنون الشعبية» في أواخر الخمسينات ثم «فرقة الموسيقا العربية» في أواخر الستينات [9]. وقد جاءت هذه الفرقة ومثيلاتها لتسد فراغا ولتستكمل بناء الحياة الموسيقية، ولكنها اصطدمت في التطبيق بأفكار متعارضة حول أسلوب تقديم التراث في هذا العصر.

دعوة للعودة لنقاء التراث الموسيقي:

اتخذت فرق التراث التقليدي أبعادا جديدة (في مصر وغيرها) رآها الداعون لها استجابة ضرورية لملابسات تقديم موسيقا التراث في قاعات الموسيقا الكبيرة (بدلا من الأجواء المنزلية الحميمة) فتكاثر عدد الموسيقيين، وخاصة في الوتريات، وفرض تدوينا موحدا وأقواسا موحدة في العزف، مما ألغى إسهامات العازفين المرتجلة وقلص دور المؤدي في حدود جامدة مرسومة وغير من طبيعة رنينها استخدام مكبرات الصوت في بعض الفرق (الميكرفونات) فتحولت الموسيقا من طابعها الجمالي المرهف إلى تضخيم مشوش مشوه [10].. وهكذا عاد التراث الموسيقى ليحتل مكانه في الحياة الموسيقية، ولكن بصورة محورة بعيدة عن نقائه الأصلي [11]، وهي صورة لا تشكل تطورا، ولا حفاظا، بقدر ما هي مساين وتقليد غير رشيد للغرب ولموسيقاه الدارجة.

والأولى بالشرق المؤمن بضرورة الحفاظ على تراثه-أن يقلد الغرب في حرصه على أداء موسيقا عصوره الماضية أداء أمينا في النصوص والآلات الموسيقية، بل والإطار المكاني لممارستها، بما يحفظ لها مقوماتها الجمالية، بعيدا عن أي تحريف، فموسيقا عصر النهضة وعصر الباروك تقدم في الغرب اليوم بنفس آلات عصرها[12]، حرصا على الأمانة التاريخية واحتراما

للصدق الفني-وهذه الأهداف هي التي لابد للشرق أن يعيها تماما لكي يضمن لقرائه الموسيقي النقاء والبقاء في هذا العصر.

عثرات التجديد في الشرق و«التغريب» المهجن:

ونود أن نؤكد هنا أن الدعوة للحفاظ على التراث ونقائه لا تتعارض بأي حال مع الإيمان بضرورة التجديد والتطوير على أساس ذلك التراث، فإن من حق الأجيال الحاضرة، وواجبها أن تمارس التعبير عن ذاتها بروح عصرها، فما أبدعه الفنان الشرقي منذ أجيال مضت لا يمكن أن يعبر بصدق عن الإنسان الشرقي اليوم!!

غير أن الساحة الموسيقية الشرقية تشهد في هذا القرن، تحت شعار التجديد، تيارات هوجاء من «التغريب» السطحي، الذي أهدر كثيرا من أقيم عناصر التراث، من مقاماته مفضلا عليها السلمين: الكبير Major والصغير، المستهلكين في نظر الغرب نفسه.

وفي الفكر الإيقاعي، مستبدلا بالإيقاعات الفنية إيقاعات غربية غريبة مستعارة من بيئات شديدة الاختلاف [13] وذلك فوق أساس شرقي هزيل تضاف له هارمونيات ضعيفة ملفقة، لتضفي مسحة خارجية من «التغريب»... أو تستخدم آلات أوركسترالية غريبة أو كهربائية في سياق شرقي، لا تؤدي له أي وظيفة تعبيرية حقيقية، بل تشوه ألحان المقامات ذات الأرباع بأدائها بآلات غربية ثابتة، لا تصدر الأرباع [14]، وتستعار وتقتبس ألحان شهيرة من الروائع الغربية لتُقْحم على تلحين الأغاني الشرقية الدارجة (وهي التي يخطئ الجمهور عادة والصحافة فيعتبرونها «الموسيقا الشرقية الحديثة» بينما هي مجرد إنتاج خفيف للاستهلاك الدارج ليس له بقاء مهما اتسع انتشاره الوقتي) ولكن أسوأ هذه التيارات وأبعدها عن الذوق، ذلك الخليط الفج بين الموسيقيين الشرقية والغربية والذي أخذت أجهزة التجارة الموسيقية تقدمه مؤخرا باسم «الفرانكو آرب»...

وفي غمار هذه التيارات العنيفة أخذت مدارس التأليف الموسيقي القومي في الشرق تتحسس طريقها نحو تطوير عضوي رشيد، يستلهم من جوهر التراث مادة لموسيقا تستخدم أساليب غربية فنية جادة للتوصل للتعبير المبتكر عن مضامين شرقية متطورة.

الوصاية على الشرق:

اقتصرت بحوث علماء الغرب في الموسيقا الشرقية على أوضاعها التراثية، وابتعدت عن المتابعة العلمية لما تتعرض له في عصرنا من مؤثرات غربية، وعن انعكاساتها على هذا التراث، وهو موقف له نظير في دراسات «الاستشراق» وتباعدها عن قضايا الأدب العربي المعاصر، وبخاصة قضية الشعر الحديث (15) ولذلك كرسوا جهودهم لشجب كل محاولات التجديد في الموسيقا الشرقية، وصبوا لعناتهم عليها جميعا، السلبية والإيجابية على السواء، وخرجوا من هذا كله بدعوة للشرق للالتزام بالتراث القديم وحده، غذاء روحيا لأبناء اليوم، كما كان لأسلافهم قبلهم، واتخذوا موقف حماة التراث الذين يعرفون عنه أكثر مما يعرف أصحابه (16).

ورغم أننا نشاطرهم في إدانة التهجين بكل صوره وندرك خطورتها، غير أننا في الوقت ذاته نرى في دعوة الاكتفاء بالتراث القديم اليوم-والتي تبناها نفر منهم ومن مديري الموسيقا ببعض الإذاعات الغربية-نرى فيها مجافاة للنظرة الاجتماعية الشاملة وللموضوعية العلمية من جانب، ونرى فيها وصاية روحية مرفوضة على الشرق، انتهى عصرها، من جانب آخر. وعلى الشرق أن يتلمس طريقه السوي نحو التجديد (17) والتطوير العضوي الأمثل بما يحفظ له هويته وشخصيته.

وأخيرا في السبعينات فقط بدأ بعض الاثنوموزيكولوجيين (18) الغربيين يدركون أبعاد لقاء الشرق والغرب موسيقياً، وأنها مجال هام لدراساتهم العلمية، يتجاوز حدود التراث القديم، وأسهمت دراسات بعض علماء الشرق في طرح هذه القضايا على الصعيد العالمي أملا في التوصل لنتائج علمية رشيدة بعيدة عن الانفعال والديماجوجية.

وهكذا يصطرع الشرق اليوم بتيارات متلاطمة يتعذر معها التكهن بمستقبل موسيقاه، ولكننا نود هنا أن نلقي الضوء على بدايات متميزة ومبشرة بمدارس قومية في التأليف الموسيقي عند ثلاثة من شعوب الشرق الإسلامي العربي، هي تركيا ولبنان ومصر، التي أبدع مؤلفوها أعمالا تنطبق عليها المعايير المتبعة في هذا الكتاب في مدارس الشعوب الأخرى وذلك رغم ما بين الثلاثة من تفاوت في النظم الاجتماعية والثقافية، ولهجات التراث الموسيقي المحلي لكل منها، ولكن السمة المشتركة بينها هي نشأة

موسيقا قومية تستعين بأساليب الغرب الفنية، في التعبير عن مضامين شرقية واضحة الهوية. وتشترك أغلب أعمال المدارس القومية المشار إليها في تركيز الاهتمام بالمقامات الدياتونية (المعتمدة على الأصوات وأنصافها فقط) لسهولة استنباط هارمونيات تلائمها، وتشترك كذلك في الاهتمام بالإيقاعات والرقصات الشعبية وتوظيف الآلات الشرقية والشعبية وبالموضوعات التاريخية، الواضحة الصلة بالنهضة القومية السياسية.

ولازالت هذه المدارس القومية تتلمس طريقها الشاق نحو أساليب أصيلة قيمة، إذ أن الاختلاف الجذري بين العالمين الشرقي والغربي يشكل صعوبات حقيقية لها محاذيرها ومخاطرها (انظر بارتوك والمدارس القومية للجمهوريات السوفييتية الشرقية) ولكن هذه المدارس مع ذلك تفتح طريقا للمستقبل أمام الموسيقا الشرقية الجديدة بما تتيحه من إمكانيات تعبيرية ثرية إذا أحسن تناولها بنضج موسيقي وروحي وبرؤية ثقافية واسعة الأفق.

تركيا

لم يكن إعلان الجمهورية التركية سنة 1923 إعلانا للتحرر من حكم استعماري ولكنه كان انتصاراً للأتراك على الإمبراطورية العثمانية المتداعية، على أثر هزيمتها في الحرب العالمية الأولى. تسلم مصطفى كمال أتاتورك قيادها مكرساً كل طاقاته لربط تركيا بأوروبا [19] والقضاء على ما اعتبره مظاهر التخلف في الإمبراطورية العثمانية فأدار دفتها نحو العلمانية والتحديث بمجموعة من الإجراءات والقوانين العنيفة (التي لا نظير لها في التاريخ) ففرض كتابة لغتها بالحروف اللاتينية، وأغلق المدارس الدينية الإسلامية وحظر نشاط الطرق الصوفية (كالمولوية) [20] سنة 1925 وفي مجال الموسيقا تقلصت الموسيقا التركية التقليدية، كغيرها من الأمور المرتبطة بالتقاليد العثمانية القديمة، وتراجعت من الحياة الموسيقية والتعليم الموسيقى، فيما عدا قسما محدودا خصص لها في كونسرفتوار أسطنبول[21] وفرقة للإذاعة التركية [22]. وإذا كنا عادة نجد موجات اليقظة القومية الثقافية مواكبة لحركات التحرر السياسي والنهوض الاجتماعي، فإننا في تركيا بصدد وضع يكاد يكون معكوسا، فالتحديث والعلمانية قد اتخذا على يدي أتاتورك-اتجاها مطلقا نحو تبني حضارة الغرب Westernization ومحاولة

لقطع الجسور التاريخية. وقد كان لهذا الاتجاه وللسياسات المنبثقة عنه انعكاسات موسيقية ظهرت في تشجيع التعليم الموسيقي على النمط الأوروبي فأنشئ كونسرفتوار في أنقرة سنة 1936 ودعي إليه بعض مشاهير موسيقا الغرب (ومنهم باول هندميت)، وأنشئت دور للأوبرا في أنقرة وأسطنبول،وعدد من الأوركسترات السيمفونية وهي كلها عوامل ازدهار للحياة الموسيقية هيأت المناخ للتأليف الموسيقي الجديد بالأساليب الغربية على أساس من الموسيقا الشعبية التركية الفنية، بآلاتها وإيقاعاتها ورقصاتها، وحظيت الموسيقا الشعبية بمزيد من الاهتمام، فدعي بيلابارتوك لتركيا لتسجيلها، وعاونه في رحلات الجمع. أ. عدنان سايجون (انظر فيما بعد) ونشر نتائج هذه الرحلة في كتابه «الموسيقا التركية الشعبية في آسيا الصغرى». وأنجبت تركيا جيلا من الفنانين العازفين للموسيقا الغربية الفنية في الفيولينة، والبيانو وفي الغناء والقيادة الأوركسترالية. وفي هذا المناخ الثقافي الخاص نشأت مدرسة التأليف القومي في تركيا، وقامت الإذاعة التركية بالتقديم المركز للموسيقا الغربية الفنية والموسيقا التركية الجديدة وخصصت مكانا هامشيا للموسيقا التركية التقليدية. غير أن هذه الأوضاع التعسفية التي فرضها أتاتورك (ربما لفترة وصاية مؤقتة) خفت حدتها وعادت البلاد لأوضاع شبه طبيعية منذ السبعينات واستعادت المؤسسات الإسلامية مكانها في حياة تركيا واستأنفت الطرق الصوفية بعض نشاطها بما في ذلك النشاط الموسيقي [23]، وكذلك عاد للموسيقا التركية التقليدية بعض ثقلها في الحياة الموسيقية. ولكن الدفعة المركزة التي أخذتها الموسيقا التركية القومية الجديدة، في الربع الثاني من القرن (في عهد آتاتورك) آتت ثمارها في ظهور مدرسة التأليف القومي التركية التي عرف العالم من مبدعيها جمال رشيد راي، وناظم أكسيس وفريد آلنار وعدنان سايجون ونيفيت كودال، ومعمر سون، وإلهان باران وبولنت تاركان وإلهان عثمانباش [24] وفريد توزون وغيرهم.

أحمد عدنان سايجون (1907 - يناير 1992) Saygun:

سايجون من أكبر شخصيات الموسيقا التركية القومية بل وفي منطقة الشرق (التي نعرض لها هنا) وله مكانته في أمريكا وأوروبا فهو من أوسع

مؤلفي الموسيقا القومية التركية نشاطا وإنتاجا ومن أكثرهم رسوخا وتفننا في تحقيق الاندماج بين عناصر التراث التركي التقليدي-الديني والشعبي- وبين فنون التأليف الغربية، وهو كذلك أستاذ وقائد أوركسترا وباحث في الفولكلور الموسيقى، له دراساته المنشورة فيه ومنها كتابه الصادر في السبعينات عن بحوث بارتوك في الموسيقا الشعبية التركية. بدأت صلة سايجون بالموسيقا في صغره بدراسة البيانو، في مسقط رأسه إزمير، كما غنى في كورال المدرسة ثم اشتغل في شبابه المبكر بتدريس الموسيقا في المدارس إلى أن فاز في مسابقة نظمتها وزارة التعليم سنة 1928 أتاحت له السفر لباريس حيث التحق بمدرسة «السكولاكانتورم Scuola Cantorum» العتيدة بها، حيث درس علي بوريل، ثم فانسان دندي D'Indy وعندما عاد لبلاده 1931، تولى التدريس بمعهد معلمي الموسيقا ثم عمل قائدا لأوركسترا الرئاسة Presidential السيمفوني في أنقرة، ولكن ضعف سمعه اضطره لتركه، وتولى تدريس التأليف الموسيقى لفترة بكونسرفتوار أسطنبول إلى أن عين مفتشا لدور الثقافة، وهو ما أفاده في بحوثه الفولكلورية إذ أتاح له فرص السفر لأنحاء تركيا والتعرف على موسيقا مناطقها. وفي عام 46 عين أستاذا للتأليف بكونسرفتوار أنقرة، وعضوا بمجلس إدارة الإذاعة والتلفزيون التركي، واستمر النشاط المتعدد لهذا الفنان الكبير موزعا بين عمله الإبداعي في التأليف في كل الأنواع، وبين بحوثه في الفولكلور وفي قيادة الأوركسترا لمؤلفاته وغيرها في تركيا والخارج.. وقد زار الولايات المتحدة عدة مرات وسجلت مؤلفاته ونشرت بعضها بها، كما زار القاهرة[25]. وله نشاط واسع في المجالات الدولية الموسيقية وخاصة في مجلس إدارة المجلس الدولي للموسيقا الشعبية (التقليدية الآن) وقد منحته عدة دول جوائز وميداليات على بحوثه الفولكلورية. وهو أشهر أعضاء الجماعة المسماة «الأتراك الخمسة» [26] وخاصة في الخارج. وهو الآن يعيش حياة هادئة في أسطنبول يركز فيها نشاطه للتأليف من حين لآخر.

مؤلفاته:

كتب سايجون حتى الآن خمس سيمفونيات وخمس كونشيرتات للبيانو والفيولينة والفيولا والتشللو وأربع أوبرات على موضوعات تركية وباللغة

التركية منها [27] Tas Bebek سنة 1934 وكريم Kerem سنة 1953 وكوروغلو (الأعمى) [28] Koroglu سنة 73 وله مؤلفات هامة للكورال والأوركسترا أشهرها جميعا أوراتوريو: يونس إمري Yunus Emre سنة 1946، على أشعار للشاعر التركي الصوفي يونس إمري (من القرن الثالث عشر) وبهذا العمل كتب سايجون أول أوراتوريو إسلامي، للغناء المنفرد والكورال والأوركسترا بأسلوب شرقي رائع يتجلى في بعض ألحانه الأساسية المنفردة (في سياق النسيج الموسيقي الدسم) والمكتوبة في مقامات شرقية (تركية) مميزة. وقد قدم هذا الأوراتوريو في فرنسا وفي الولايات المتحدة وقاده كوسفتسكي وسجل هناك على اسطوانة ونشرته دار Southern الأمريكية (انظر النموذج الموسيقي)[29].. ولموسيقا الحجرة مكان مرموق في أعماله فله رباعية لمجموعة غير مطروقة هي الكلارنيت والساكسوفون والإيقاع والبيانو وخماسية للنفخ وأربعة رباعيات وترية (هذا مع أن الرباعيات الوترية بخاصة وموسيقا الحجرة بعامة بعيدة عن الإطار الشرقي) وعمل مبكر لآلتي كلارنيت أسماه Institutions سنة 42، وصوناته للفيولينة سنة 41 وأخرى للتشيللو[35]. ومؤلفاته للبيانو تتراوح بين البساطة والصعوبة مثل المقطوعات الشهيرة «كتاب إنجي للبيانو Inci's Book» سنة 34 وصوناتينه سنة 38 ومتتابعة من الأناضول سنة 45 ومن الأعمال الطريفة عشر سكتشات على إيقاعات أفصاق مصنف 47 وغيرها.

وتحتل إيقاعات وألحان الرقصات الشعبية التركية-التي جمعها بنفسه أو استقاها من مصادر أخرى مكانا في تشكيل أسلوبه القومي مثل رقصات الزيبك Zeybek والهورون Horon اللتين ضمنهما في متتابعة الأوركسترالية بعنوان «رقصات قومية» (سنة 51). وفي المتتابعة الكريوجرافية Choreographic Suite بعنوان «أسطورة من الغابات» (سنة 39, 44) نلمح نفس الارتباط بطابع الرقص الشعبي التركي. ومن مؤلفاته الأخيرة «أتاتورك والأناضول» للأوركسترا والكورال والغناء المنفرد. وأسلوب سايجون اندماج موفق لعناصر المقامية والإيقاعية التركية مع الرومانسية المتأخرة وبعض اللفتات الانطباعية، وهو شغوف بالكنترانبط الذي يتحرك فيه بحرية في إطار أبعاد المقامات الشرقية (الدياتونية) وله لمسات تلوينية رائعة وخاصة في «يونس إمري» الذي يفيض بمشاعر دينية عميقة انعكست في صفاء جوه

في مواضع معينة وأغلب مؤلفاته منشورة في تركيا وفي الولايات المتحدة.

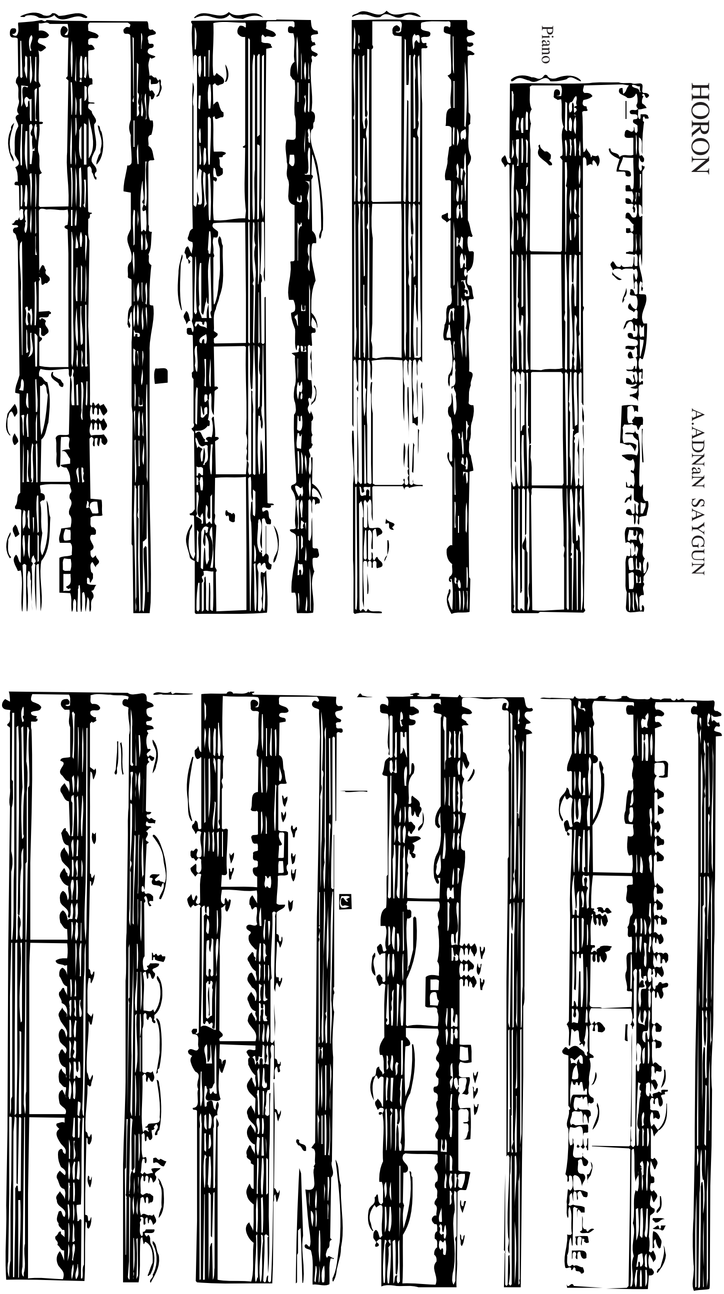
جمال رشيد راي Cemal Resit Rey (**1904-**)

وهو واحد من أعضاء مجموعة «الخمسة» [30] القوميين ويعتبره مواطنوه أول مؤلف قومي تركي [31]. وكان في طفولته طفلا خارق الموهبة في عزفه للبيانو وسافر لباريس في التاسعة حيث تتلمذ على مرجريت لونج [32] Long ودرس لفترة بكونسرفتوار جنيف ثم عاد ثانية لباريس حيث تخصص في التأليف ودرسه على لابارا وفوريه Faure كما درس قيادة الأوركسترا. وعند عودته لبلاده تولى التدريس بمعهد أسنطبول وأنشأ به أوركسترا سنة 34 وقام بقيادته، وتولى عدة مناصب موسيقية [33] في إذاعة أنقرة ثم أسطنبول وفي قيادة أوركسترا أسطنبول السيمفوني، الذي قام معه بجولات فنية للخارج، وقام بتدريس التأليف الموسيقى بأسطنبول.
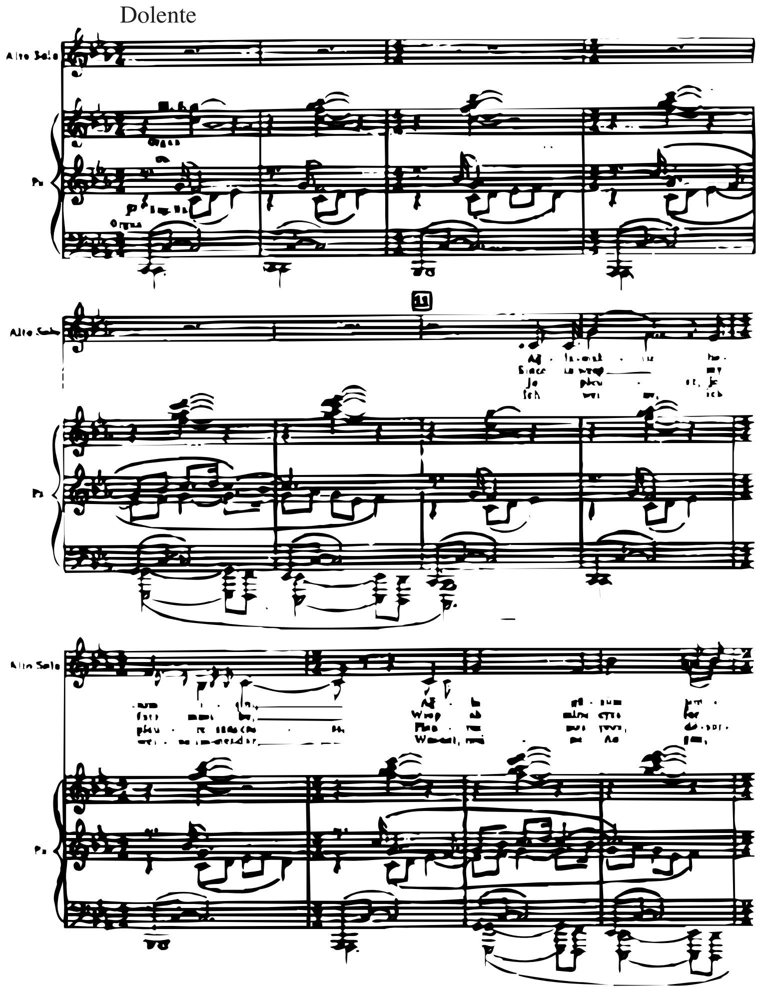
وبدأ راي نشاطه الإبداعي عقب عودته لتركيا، وكانت الموضوعات التركية والموسيقا الشرقية التقليدية من العناصر الجوهرية في أسلوبه، الذي جمع بين ملامح قومية قوية وبين الانطباعية، وأهم مؤلفاته القومية القصيد السيمفوني «السلطان محمد الفاتح» Fatih Sultan Mehmet سنة 1953 وهو أكثر أعماله انتشارا وكتب «مشاهدة تركية» للأوركسترا سنة 28 وقصيدا سيمفونيا بعنوان «القراجوز Karagoz» سنة 31 وتنويعات على لحن أغنية من أسطنبول للبيانو والأوركسترا وقصيدا سيمفونياً «تركياً» وله أعمال للمسرح نشير منها إلى «زيبك Zeybek» سنة 1969 وغيرها. ومؤلفاته منشورة في أسطنبول وأوروبا.

ن. كاظم آكسيس Akses (**1908-**)

بدأ صلته بالموسيقا بعزف الفيولينة ثم التشللو في صباه، وتتلمذ على ج. رشيد راي بكونسرفتوار أسطنبول، وعند تخرجه استكمل دراساته الموسيقية في فيينا، ثم براج. وبعد عودته سنة 1931 تولى التدريس بمعهد معلمي الموسيقا، وهو المعهد الذي تولى عمادته بعد ذلك، كما شغل مناصب ثقافية عديدة منها منصب ملحق ثقافي بسويسرا وألمانيا ثم مديرا لأوبرا أنقره سنة 58، كما قام بتدريس التأليف بكونسرفتوار أنقرة، وذلك بجانب



نموذج من رقصة « هورون » للكلارنيت والبيانو لعدنان سايجون



آريا من أوراتوريو « يونس إمري » لأحمد عدنان سايجون (من نسخة البيانو)

عمله الإبداعي. ومن أشهر مؤلفاته القومية التركية القصيد السيمفوني «قلعة أنقرة Ankara Kalesi» سنة 52 [34] للفيلولينة والأوركسترا، وكونشرلو للفيولينة سنة 72 «وبالاد» «وقصيد Poeme» للأوركسترا، «وتنويعات على نواه كار Variations on Neva Kar».

وله مدونات عديدة من الموسيقا التصويرية واثنتين من الأوبرات القصيرة المبكرة. وللبيانو ألف صوناته ومقطوعات قصيرة منها «سبع تحف صغيرة 7 Miniatures» وأبرز ما يميز أسلوبه الصريح القومية، غلبة العناصر المستمدة من الموسيقا التركية التقليدية، التي وظفها بما يخدم التعبير الوصفي في قصيدة قلعة أنقرة وغيره بصورة موفقة [35]
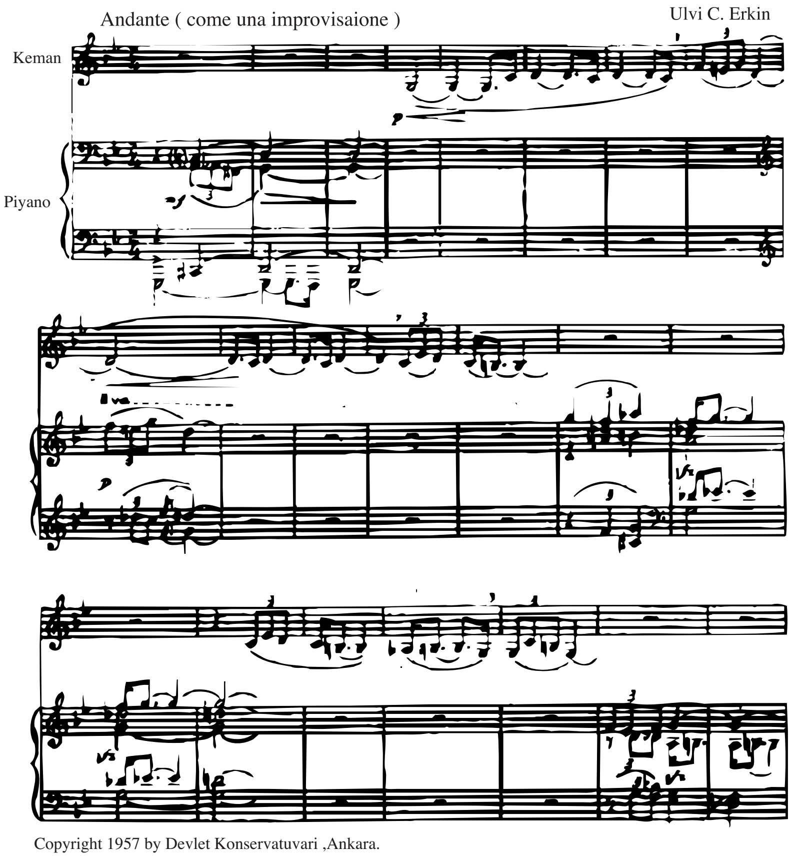
هذا وينتمي علوي جمال إيركين Erkin (1906) وحسن فريد آلنار H.Ferit. Al nar» (1906) لنفس جيل «الخمسة الأتراك». وكان إيركين عازف بيانو ومؤلفا كتب للأوركسترا، وله كونشيرتو فيولينة وبعض الرباعيات الوترية ومؤلفات للبيانو، أما «آلنار» فهو يتفرد بينهم بأنه بدأ حياته الموسيقية عازفا لآلة القانون قبل أن يدرس التأليف الموسيقي، ولذلك كتب «كونشيرتو للقانون والأوركسترا» من وحي خبرته بالآلة وأدمج فيه ملامح تركية مقامية تقليدية في نسيج أوركسترالي جديد الوقع وإن كان قوى الارتباط بالتراث الشرقي. ومن مؤلفاته الأوركسترالية الهامة «مقدمة ورقصة للأوركسترا» وغيرها.

وقد امتدت حركة التأليف المعاصر على أسس غربية في تركيا، لأجيال أخرى من المؤلفين، ولازال النزوع القومي مميزا لمؤلفات أغلبهم، وهو مستلهم إما من التراث الفولكلوري الشعبي أو التقليدي أو الديني، ولازالت الموضوعات التركية التاريخية والمعاصرة تشغل حيزا مرموقا في أغلب مؤلفاتهم، التي تخصص لها الإذاعات والأوركسترات التركية نسبة واضحة في برامجها، كما يقوم بنشرها العازفون والمؤدون الأتراك (الصوليست) في حفلاتهم في الداخل والخارج.

ولكن بعضهم مثل «عثمان الهانباش» تحول للكتابة السيريالية بصفوف الأصوات وابتعد عن الطابع القومي ولكنه شق لموسيقاه طريقا في المحافل الدولية التي اعترفت به ومنحته جوائز هامة.

ولازال الوقت مبكرا على التكهن بمستقبل حركة التأليف القومي في

تركيا وخاصة بعد انحسار الطفرة الأولى التي تحققت في ظل السياسة الأتاتوركية، بما هيأته من مناخ موات لمثل هذه الحركة، ولكن الدلائل تشير إلى أن الموسيقا القومية التركية الجديدة لديها ما تعبر عنه، وكذا تجد في الداخل والخارج تشجيعا واستجابة تدل على صدق تعبيرها عن التطور الحديث الذي يمر به المجتمع التركي في هذه الفترة من القرن العشرين.



نموذج من مجموعة « ارتجال » للفيولينة و البيانو من مويسقا علوي جمال إيركين (1958 - أنقرة)

لبنان

عرف لبنان في تاريخه القديم، ثقافات فينيقية وإغريقية وبيزنطية وعربية تركت آثارها على تكوينه، وفي ربوع طبيعته الجبلية الجميلة تآخت طوائف ومذاهب وتعايشت لغات وعقائد [36]، امتزجت جميعا فكونت في العصور الحديثة شعبا عربي اللغة والمزاج ولكنه من أكثر الشعوب العربية تفتحا على الغرب، وأضاف موقعه الجغرافي «وحماية» فرنسا إلى حدة هذا الاحتكاك الدولي. ومع ذلك كان لبنان بمفكريه ولغوييه وأدبائه-المقيمين والمهاجرين [37] في طليعة حركة اليقظة القومية العربية في هذا العصر.

وإنه لما يدمي القلب أن يصبح حديثنا عن موسيقا لبنان اليوم-حديثا عن ماض كان ملء السمع لعهد قريب، قبل أن ينقض العدوان الغاشم على لبنان ليدمر ويحدث هذا الجرح الغائر في قلب العالم العربي. والفترة التي نتناولها هنا-والتي لمع فيها مؤلفون قوميون في لبنان وسمعتهم الشعوب المجاورة تمتد حتى السبعينات. والأمل الذي يتطلع إليه كل عربي أن تتوقف هذه المذابح لكي يستعيد هذا القطر الشقيق قوته وتوحده ليستأنف حياته في سلام ويعود لإشعاعه الثقافي [38].

وقصة الموسيقا في لبنان في هذا العصر قصة تفاعل وأخذ وعطاء متفتح على الموسيقا الغربية جعل من بيروت-بجانب القاهرة-مركزا مفضلا لكبار الموسيقيين الزائرين من أنحاء العالم [39] وهو ما انعكس على الحياة الموسيقية، منذ مطالع القرن، فصبغها بصبغة عالمية، مهدت لنشأة حركة موسيقية قومية التوجه طرحت حلولا وقدمت محاولات هامة للتوفيق بين الموسيقا اللبنانية الشعبية والعربية، وبين صنعة الموسيقا الغربية.

وأول رواد الموسيقا القومية في لبنان «وديع صبرا»، وهو مؤلف وعازف أرغن وقائد أوركسترا وعالم (موزيكولوجي) [40]، درس الموسيقا بتعمق في كونسرفتوار باريس [41] ثم عاد لوطنه سنة 1910 فأنشأ «دار الموسيقا» لنشر التعليم الموسيقي بالمناهج الأوروبية، وهي التي اعترفت بها الحكومة وأصبحت منذ سنة 1925 «المعهد» ثم «الكونسرفتوار القومي اللبناني» والذي لعب دورا محوريا في توجيه الموسيقا في العاصمة وفي البلاد. واستطاع هذا الرائد أن يبدأ حركة موسيقية وحاول أن يمد جسورا بين الموسيقا الغربية والشرقية في اتجاهات عديدة منها صنع آلة بيانو تؤدي أربعا الأصوات [42] (وإن لم

ينشر عمليا) وظلت هذه الاتجاهات توجه عمله التعليمي وبحوثه النظرية ومؤلفاته الموسيقية التي نشير منها إلى: رعاة كنعان (بالتركية) والملكان (بالعربية) ومسرحية فكاهية غنائية لبنانية بعنوان «اللاجئ» ومقطوعات للبيانو وإعدادات هارمونية لحوالي ثلاثين أغنية شرقية هذا بالإضافة إلى الأناشيد الدينية وإعدادات هارمونية لحوالي ثلاثين أغنية شرقية هذا بالإضافة إلى الأناشيد الدينية البروتستانتية هو بعد وفاته سنة 1952 تولى إدارة هذا الكونسرفتوار مؤلف وموسيقى لبنان آخر هو أنيس فليحان الذي كان أول مؤلف يعرفه الغرب وبخاصة أمريكا [43] من لبنان. وخلال السنوات السبع لإدارته لكونسرفتوار بيروت أصبح ذلك المعهد مصدر نشاط موسيقى واسع للموسيقا اللبنانية بقسميه الغربي والشرقي، وبدأت حصيلة هذا النشاط تتجلى في تخريج عازفين ومغنيين ثم مؤلفين موسيقيين [44] لبنانيين اجتذبوا الاهتمام ولعب الفرنسي برتران روبيار Robillard عازف الأرغن وأستاذ التأليف بالكونسرفتوار دورا هاما من وراء الكواليس في توجيه المدرسة القومية اللبنانية فهو صاحب الفضل في إقناع المؤلفين الشبان بأهمية الكنترابط كأساس صحي للغتهم الموسيقية لأنه أكثر ملاءمة من الهارمونية للطبيعة اللحنية للموسيقا الشرقية، كما شجع تجارب الجمع بين آلات شرقية وغربية أوركسترالية خاصة ذات الرنين الهادئ في فرق موسيقية موحدة. وقد تجلى تأثيره على اتجاهات مؤلفي لبنان الذين بلغ عددهم حوالي عشرين [45] ممن حملوا لواء الحركة القومية في موسيقا لبنان وقد برز من هؤلاء توفيق سكر وبوغوص جلاليان وعبد الغني شعبان ووليد غلمية [46] والأب يوسف خوري [47] وسلفاتور عرنيطة وتوفيق الباشا وغيرهم. وتوفيق سكر [48] عازف فيولينة تخرج في قسم الموسيقا بالأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة [49] وتشرب بمبادئ وديع صبرا ثم سافر لباريس حيث درس الكونسرفتوار على عدد من المشاهير مثل توني ورينيه شالان-وأوليفيه ميسيان وعند عودته كان نشاطه العملي والإبداعي موجها لموسيقا الحجرة. ولعل أهم إنتاج له فيه هو «رباعيته» الوترية في مقام البياتي، والتي طبق فيها أسلوبا ونسيجا غربيا بوليفونيا على المقامات العربية ذات أرباع الأصوات، وهي محاولة تستحق الإشارة إليها لأن كل تجارب التطوير كانت تتحاشى التعامل بتلك المقامات قبل ذلك (انظر مصر فيما بعد) وله

كذلك رباعية في مقام الحجاز كار، أما عبد الغني شعبان فقد كان أستاذا بالقسم الشرقي بالكونسرفتوار وقائدا لفرقته التي كتب لها عددا من الأعمال الغنائية الوطنية، وأتيحت له فرصة الدراسة في المجر. وعند عودته كتب أعمالا من بينها «فوجه في مقام البياتي» للوتريات وهي أيضا من المحاولات الهامة في هذا المجال، وقد حالت وفاته المبكرة دون استمراره في هذا الاتجاه الذي يستحق العناية في الموسيقا القومية اللبنانية.
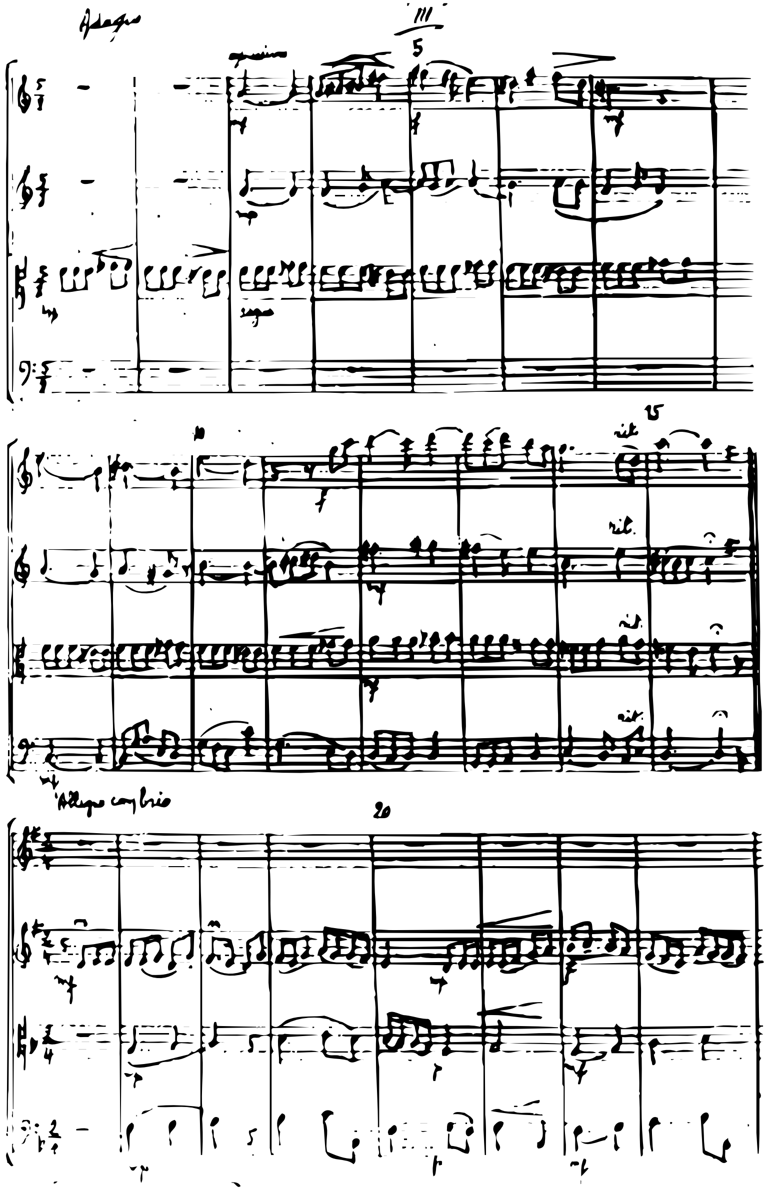
ومن الشخصيات البارزة في الموسيقا اللبنانية اليوم توفيق الباشا (1954-) الذي درس التأليف الموسيقى ببيروت على ب. روبيار وهو يتميز بأن نشاطه الموسيقى كعازف ومؤلف وملحن وقائد أوركسترا يوفق بين الموسيقا العربية والموسيقا الغربية، فله عدد كبير من الأغاني، بعضها مصوغ في إطار الموشحات، كما أن له مؤلفات سيمفونية وكورالية. ومن أعماله العميقة المغزى «اسق العطاش» (صلاة الاستسقاء) التي يغني فيها المزارعون من شمال سوريا من معتنقي الديانتين طلبا للمطر وكل طائفة تنشد على طريقتها بيوليفونية مقامية (مقامات البياتي والسيكاه) تتخللها أرباع الأصوات مع خلفية أوركسترالية. وله أعمال أوركسترالية، لعل من أهمها سيمفونية «السلام» التي قدمها أوركسترا ليبيج الفلهارموني في بلجيكا عام 1987، وهي مكتوبة بأسلوب موسيقي فيه رومانسية وبه كروماتية واضحة ولمسات مقامية (حجاز) وتلوينها الأوركسترالي يدل على خيال وتمكن.

وقد ارتبط بفرقة الأنوار الموسيقية اللبنانية في حفلاتها وجولاتها في عدد من المدن الأوروبية والمصرية، كما أنه من المشاركين في تأسيس مهرجان بعلبك الدولي.

ولتوفيق الباشا دور مؤثر في الموسيقا في بلاده، سواء في الكونسرفتوار أو في إدارته (قرابة عشرين عاما) لقسم الموسيقا بالإذاعة اللبنانية ببيروت وهو رئيس اللجنة القومية للموسيقا الممثلة لبلاده في المجلس الدولي للموسيقا.

وهو يعتبر من أفضل الممثلين للقاء الصحي بين الحضارتين الشرقية والغربية-في لبنان بفضل موقفه المتوازن منهما.

هذا وقد استمر كونسرفتوار بيروت بنشاطه التعليمي وحفلاته وفرقه، مصدر إشعاع للموسيقا الجادة وأسهمت جمعية «الشباب الموسيقي اللبناني»



نموذج من الحركة الثالثة من الرباعية الوترية في مقام « مي بياتي » لتوفيق سكر (علامات نصف البيمول) ثلاثة أرباع الصوت مكتوبة.

بدور في هذا المجال (من ذلك تنظيمها لمسابقة للتأليف الموسيقي اللبناني في الستينات دعت للتحكيم فيها بعض كبار الموسيقيين الغربيين)، ثم جاء مهرجان بعلبك السنوي الدولي في موقعه الأثري الفريد، فأضاف بعدا أثرى الحياة الثقافية والموسيقية للبلاد، وفيه قدم الأخوان عاصي ومنصور «رحباني» مسرحياتهما الموسيقية ومن أشهرها «أوبريت القمر» وأغانيهما العديدة بالصوت الأثيري لفنانتهم المحبوبة فيروز، وهي أعمال موسيقية سلسة تمثل نوعا من الترفيه الموسيقي أعلى من المستوى الدارج، وتستخدم مسارات هارمونية وتلوينات أوركسترالية تتفاوت في ملاءمتها لموادها اللحنية والإيقاعية المستمدة من الموسيقا الشعبية اللبنانية، ويرجع نجاحها الجماهيري الواسع لطرافتها وجمال صوت فيروز من جانب، ثم لتعبيرها من جانب آخر عن موضوعات ومعان جادة تتناول قضايا وطنية وعربية حية مثل محنة فلسطين والدفاع عن القدس.

مصر

تمتع مصر بموقع جغرافي وسط قارات ثلاث هي أوروبا وآسيا وإفريقيا، قربها من مراكز الحضارات الكبرى عبر التاريخ، ولها تاريخها الطويل الحافل فهي من أقدم حضارات العالم وأكثرها اتصالا. وعبر هذا التاريخ الحافل مرت مصر وشعبها بفترات ازدهار تألقت فيها في طليعة بلاد العالم القديم والوسيط كما عانت فترات اندحار وانكسار، جاء بها غزو أجنبي غاشم من مصادر شتى، تركت على نفوس المصريين ومجتمعهم آثارا غائرة.

وفي غمار هذا المعترك تعرضت مصر لمؤثرات ثقافية معقدة ومتباينة، تفاعلت معها وبها فأخذت وأعطت، منذ حملة نابليون في القرن الماضي[50] والتي كانت أول مواجهة بين مصر والغرب-إلى عصر حاكمها الألباني المستنير محمد علي، الذي بناها تعليما وجيشا بسواعد أبنائها الفلاحين، وإلى ظلام الحكم العثماني وما اقترن به من ركود وانحسار ثقافي داخلي (وان تولت مصر تصدير فنانيها وحرفييها لخدمة سلاطينه).

وتتميز مصر-عن تركيا مثلا-بنمو حركتها التحررية القومية. نمواً طبيعياً نبع من داخل المجتمع ظهرت بوادره منذ القرن السابق [51] وتصاعد في

هذا القرن في قنوات متعددة، منها ما كان تأكيدا لفرعونية مصر، (كبديل للارتباط العثماني)، ومنها ما كان تأكيدا للإسلام كمصدر رئيسي للإصلاح الاجتماعي والسياسي، فضلا عن الديني-ومنها ما كان سعيا لخلاص مصر الاقتصادي، كدعامة للاستقلال السياسي، (وهو ما تبلور في مشروعات طلعت حرب وبنك مصر الخ) [52]، ومنها ما كان دعوة للتطلع للغرب والأخذ بأسباب العلم والتكنولوجيا لتعويض فترات التخلف والركود الماضية.

وفي مطلع هذا القرن، وبعد اندحار الإمبراطورية العثمانية، اتفقت قوى الاستعمار على أن تكون مصر من نصيب بريطانيا، فقاست البلاد ما قاست تحت وطأة ذلك الاحتلال [53] وسقط شهداؤها صرعى برصاصه، وهو ما أشعل جذوة المقاومة في نفوس المصريين، فهبوا للتصدي للاحتلال واندلعت أول ثورة شعبية حقيقية وحدت الصفوف 1919- بقيادة سعد زغلول وصحبه-وانكسرت حدة الاحتلال وعرفت مصر أول دستور لها 1923 وظلت حركة التحرر السياسي متصلة إلى أن بلغت ذروتها في ثورة سنة 1952 التي أنهت النظام الملكي، وتسلم المصريون مقدراتهم في أيديهم، ثم تحولت مصر لجمهورية برئاسة جمال عبد الناصر [54].

ونحن نقدم هذا العرض المقتضب لفترة حافلة في تاريخ مصر والمنطقة، كخلفية لا غنى عنها، لفهم التطورات التي مر بها المجتمع في تحوله من ثقافة العصور الوسطى لثقافة العصر الحديث وما صاحب هذا من تيارات وصعاب.

وفي الموسيقا كان أول لقاء لمصر مع الموسيقا الغربية في عصر محمد علي مرتبطا بإنشاء مدرسة للموسيقات العسكرية كجزء من خطته لتكوين جيش مصري حديث التدريب، وفي هذه المدرسة بدأ الفلاحون المجندون في تلقي دراسة موسيقية تشمل قراءة النوتة وعزف آلات الفرق النحاسية الغربية على أيدي معلمين إيطاليين وفرنسيين. وبعد سنوات بنى حفيده الخديوي إسماعيل أول دار للأوبرا في المنطقة، ليحتفل فيها-على النسق الأوروبي-بافتتاح قناة السويس سنة 1869، وكلف المؤلف الإيطالي فيردي تأليف أوبرا اختير لها موضوع مصري فرعوني، هي أوبرا «عايدة» [55]، وهكذا شيد في قلب قاهرة المعز، بناء مادي ومعنوي يرمز لالتقاء مرتقب للثقافتين المصرية الشرقية، والغربية!! ومع ذلك فقد ظلت الأوبرا في

مصر فناً ودارا، غريبة على الإنسان المصري العادي، الذي كان يجد متعته الموسيقية في ذلك الوقت في فنون الطرب والغناء المحببة ونجومها أمثال عبده الحامولي وألمظ، وفي ألحان فنان الدور المبتكر محمد عثمان، وغناء صاحب الصوت الذهبي عبد الحي حلمي، وسلطانة الطرب منيرة المهدية، التي دان لسلطانها الساسة والأثرياء-أما الأوبرا وما تمثله، فقد ظلت على هامش الحياة الموسيقية يؤمها الأجانب علية القوم، ولا تمثل لأبناء الشعب المصري ملمحا ثقافيا بارزا.

الثمار الثقافية ليقظة الوعي القومي:

أسفر اللقاء مع الحضارة الغربية عن مولد فنون جديدة، لم تعرفها البلاد في الإطار الموروث لحياتها الثقافية، فشهدت مصر مولد حركة مسرحية واسعة تقبلها الجمهور المصري بحفاوة فازدهرت فرقها مثل القباني، وأولاد عكاشة، وجورج أبيض، ثم يوسف وهبي وكان لها انعكاس على الموسيقا. كما شهدت ممر في نفس الفترة بدايات فن جديد شق طريقه في ثقافتها لأول مرة وهو الفن التشكيلي: تصويرا ونحتا، فجاءت أعمال مثال مصر محمود مختار والجيل الأول من رواد التصوير-محمود سعيد وراغب عياد وناجي وصبري وغيرهم [56] علامات على طريق كانت مصر ترتاده لأول مرة، فكان تجسيدا للوعي القومي الثقافي الجديد في سعيه لوسائل أرحب وأحدث للتعبير عن قيم [57] ثقافية جديدة ولدها الوعي الثقافي المواكب للتحرر، وغذاها الاتصال بالغرب وفنونه.

وانتقلت الموسيقا في مصر تدريجيا من الانغماس في مغاني الطرب إلى خشبة المسرح، وقدمت مسرحيات غنائية تحسست الطريق لأساليب غنائية أكثر تحررا من جو التخت وحفلات الطرب المغلقة، وكان لسلامة حجازي دور في بدايات هذا الانتقال، إلى أن جاء فارس الموسيقا المصرية في مرحلة الانتقال، سيد درويش (1895- 1923) فترك في حياته القصيرة بصمة خلدها له التاريخ في ثقافة مصر وموسيقاها. وسيد درويش قد بدأ صلته بالموسيقا كغيره في إطار ديني إسلامي، ثم قادته موهبته الكبيرة، عبر عالم الموشحات والأدوار اللذين ابتكر فيهما وجوّد الأوبريت، وهو فن جديد آخر نبع من ثنايا الحركة المسرحية في تزاوجها مع الموسيقا، وأبدع

في أوبرتاته الشهيرة مثل العشرة الطيبة، والباروكة، والست هدى وغيرها، ألحانا وأناشيد وطنية لمست وترا وطنيا كان له صدى عميق عند مواطنيه. وكانت أغانيه لطوائف العمال، تمجيدا للإنسان المصري البسيط وتشخيصا صادقا-لفظا ولحنا [58] لأنماط مرفوضة ارتبطت بالاستعمار والاستغلال. واستطاع سيد درويش-في أوبرتاته بصفة خاصة-أن يضفي على الموسيقا والغناء شحنة تعبيرية جديدة، نابعة من خيال موسيقى خصب وحس مرهف بمعاني الكلمات ونبض إيقاعها وانعكاسهما على المسار اللحني، ونابعة كذلك من تجاوبه الصادق مع الأحداث الوطنية والاجتماعية المحيطة به.

وبهذه الموسيقى الغنائية البسيطة-التي لم تتجاوز المسار التقليدي للموسيقا الشرقية ذات الخط اللحني المفرد [59] استطاع موسيقار الشارع المصري [60]، وابن كوم الشقافة، أن يرتفع بالموسيقا المصرية درجات، وأن يأخذ بيد المستمع المصري خطوة نحو مستوى أعلى من مجرد الطرب الحسي، وعوده على الاستمتاع بغناء ليس مجرد إطار نغمي لألفاظ خليعة، أو دغدغة للحواس، كما كان الحال قبله. والأهم من هذا أنه احتل في وعي الشعب مكان «لسان حال ثورة سنة 1919» الموسيقى [61]. وسيد درويش مثل أعلى لما يمكن أن نسميه «الملحن القومي»، ولا نقول المؤلف، لأن مفهوم التأليف الموسيقي (الذي فصلناه آنفا) لا ينطبق عليه-ولكن هذا لا يقلل بأي حال من دوره الرائد في تمهيد الطريق لموسيقا مصرية متطورة، نابعة عن وعي متزايد بالهوية المصرية واستجابة لأحداث المجتمع وتحولاته.

الإذاعة ودورها في الثقافة المصرية:

وكان لافتتاح الإذاعة الحكومية في الثلاثينات آثار بعيدة على الثقافة وعلى الحياة الموسيقية في مصر إذ قامت بتجميع طاقات الموسيقا التقليدية (والشعبية) وأنشأت الفرق الموسيقية المختلفة ومنها أوركسترا الإذاعة (الذي كان أول أوركسترا غربي في مصر).

وكان للإذاعة دور مجسم في تدعيم ونشر حركة التلحين الغنائي بتكثيف مبالغ فيه، جعل منها محورا للموسيقا في مصر، طغى على ما عداه من الاتجاهات الجادة فهي التي بلورت وكرست تيارات التلحين الغنائي: المحافظة أو المعتدلة التجديد من جانب مثل ألحان زكريا أحمد والسنباطي والقصبجي،

والتي سحرت بها أم كلثوم، بصوتها الفذ، جماهير المصريين والعرب قرابة نصف قرن-أو التيارات «المغرقة في التجديد» والأخذ السطحي [62] عن الغرب من جانب آخر، مثل فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب ومدرسته (الممتدة لعبد الحليم حافظ وغيره). ومن جانب آخر قدم القسم الأوروبي فيها بعدا جديدا للبيئة السمعية المصرية ذلك بإتاحة الموسيقا الكلاسيكية الغربية وتذوقها [63]. وأخذ القلائل الذين درسوا الموسيقا في أوروبا يعودون[64] لمصر ليجدوا لهم ركنا صغيرا (فيها وخارجها)، يمارسون فيه نشاطهم لنشر الثقافة الموسيقية وقيادة الأوركسترا والتعليم، مخاطبين جمهورا صغيرا، ولكنه متشوق لآفاق موسيقية أغني، أتاحتها له الإذاعة فيما بعد بحفلات أوركسترا ثم «بالبرنامج الموسيقى» المتخصص!!

الثقافة المصرية وآفاق فنية جديدة:

وقد رأينا كيف اقترنت الصحوات القومية بالتفتح على الثقافات العالمية، وقد حدث هذا في الموسيقا المصرية في ظهور بوادر الاهتمام بالموسيقا الغربية (الكلاسيكية) وتكوين «الجمعية المصرية لهواة الموسيقا» برئاسة أستاذ العلوم الطبيعية د. مصطفى مشرفة، لنشر التذوق الموسيقي فقدمت حفلات من العزف «والأغاني الفنية» المترجمة للعربية. ورغم ضيق حيز نشاطها، إلا أنه مؤشر يدل على مناخ ثقافي يتطلع لاستكشاف فروع جديدة من الخبرات الموسيقية. وقد ضمت تلك الجمعية رواد التأليف القومي في مصر مثل خيرت وجريس ورشيد، وهيأت لهم الفرص لتقديم بعض موسيقاهم لجمهور محدود.

حركة الشعر الحديث والتأليف الموسيقي القومي:

وشهدت الثقافة العربية والمصرية قبل منتصف القرن تطورا تاريخيا باتجاه بعض الشعراء العرب للبحث عن تعبير شعري جديد يخلصهم من جمود الشعر القديم ليصوغوا به معاني وتجارب نفسية جديدة لا يمكن قسرها داخل الإطار التقليدي لعروض الخليل بقافيته الموحدة وظهر الشعر الحديث الذي كان ثورة حقيقية في اللغة العربية وأثار جدلا واسعا. ورغم أن معركة الشعر القديم والحديث لم تحسم بعد، فإن الشعر الحديث استطاع

أن يجد له مكانا في الأدب العربي.

وأبدع فيه شعراء عرب [65] ومصريون [66] شعرا له قيمته الفنية الكبيرة وله جمهوره ومتذوقوه ولحن بعضه في أغاني مبتكرة وناجحة وليس من قبيل المصادفة أن تأتي بدايات التأليف الموسيقي القومي، مواكبة لهذا التطور الشعري في مصر، فكلاهما يعبر عن التطلع لآفاق جديدة في التعبير الفني.

الفنون وثورة سنة 1952:

تفجرت ثورة يوليه السلمية وأنهت النظام الملكي، وتولى المصريون مقاليد بلادهم لأول مرة منذ آلاف السنين، وكان واضحا منذ البداية تقدير «الثورة» لدور الثقافة في بناء المجتمع وحرصها على تأكيد الهوية المصرية في إطار من التفاعل [67] العالمي، فأنشئ مركز «دراسات الفنون الشعبية» [68]، واستُكملت ثغرات هامة في بناء الحياة الموسيقية بإنشاء معهد الكونسرفتوار [69]، الذي أثرى الحياة الموسيقية بمن خرجهم من العازفين والمغنيين والمؤلفين في البيانو والوتريات والنفخ ومغنيات ومغني الأوبرا الذين يصعب حصرهم، ثم في أجيال المؤلفين الشبان الذين تخرجوا من قسم التأليف الموسيقي به-وأوركسترا القاهرة السيمفوني [70] (الذي كان أوركسترا الإذاعة قبلا) وتم تدعيمه بعدد من العازفين والقادة الأوروبيين ومارس نشاطا أسبوعيا حافلا، وكورال الأوبرا، ومعهد الباليه الذي انبثقت عنه «فرقة باليه القاهرة»، التي قدمت أول باليهات مصرية [71] وفرق الفنون الشعبية وفرقة الموسيقا العربية التي أشرنا إليها قبلا ثم أكاديمية الفنون التي ضمت معاهد الفنون السبعة [72] وكانت رمزا حيا لجدية الحركة الفنية في مصر، وطليعة للعالم العربي في هذا المجال، ودبت الحياة في دار الأوبرا ففتحت أبوابها للشباب المصري وتخلت عن عزلتها وأرستقراطيتها (قبل احتراقها سنة 1971) ثم أنجبت مصر عددا من فناني العزف والغناء والتأليف الموسيقى برز بعضهم في المسابقات والمجالات الدولية وخاصة من خريجي أكاديمية الفنون.

إرهاصات التأليف الموسيقي القومي:

ظهرت البوادر الأولى لما يمكن تسمية بحركة قومية في مؤلفات الجيل

الأول ممثلاً في يوسف جريس وأبو بكر خيرت وحسن رشيد في الثلاثينات، ولكنها ظلت بمعزل عن الحياة الموسيقية ولم تحفر مجرى في وعي الجمهور إلا بعد الثورة، وبتشجيعها الأدبي بالجوائز وتقديمها لأعمالهم في حفلات أركسترا القاهرة السيمفوني-ثم المادي: بتكليف المؤلفين من الجيلين بالموسيقا التصويرية للسينما والمسرح اللذين تولت الدولة شئونهما في تلك الفترة.

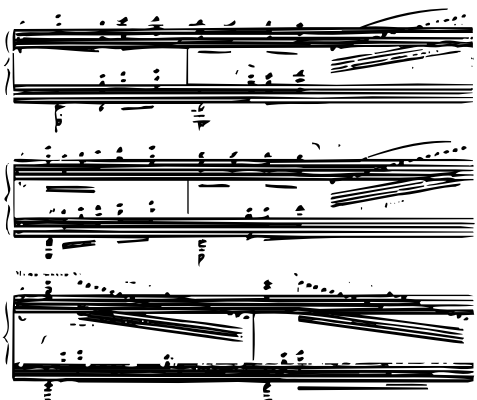
وعلى خلاف تركيا، كان الجيل الأول من المؤلفين القوميين من «الهواة» الذين درسا الموسيقا ومارسوها بجانب تخصصاتهم الأصلية، وإذا نحن قارناهم من حيث الدراسة الجادة للموسيقا، برواد الفن التشكيلي الأوائل في مصر فإننا نجد صلتهم بفنون التأليف الموسيقي الغربية مستندة للجهد الشخصي والحماس أكثر منها للدراسة المتعمقة-ولذلك جاءت أساليبهم ممثلة لحلول مبدئية مبسطة، أقرب للحلول «الوسط» لقضايا التعبير الموسيقي «القومي»، وكانت مؤلفاتهم تلمسا للطريق أكثر منها ارتيادا له، وهو ما انعكس على حركة التأليف القومي عامة في مصر وعلى تأثيرها على الجمهور، ومع ذلك فإن لهم فضلهم التاريخي الباقي في تعبيد هذا الطريق الشاق.

يوسف جريس (1899- 1961)

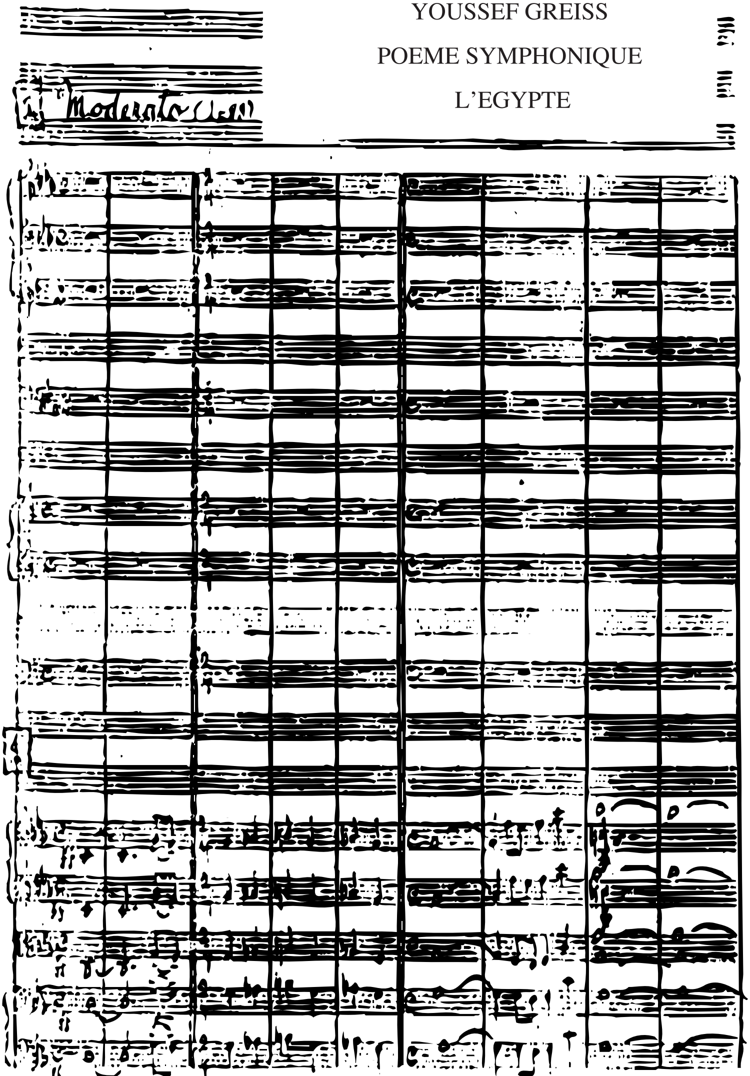
وهو من أسرة قبطية ميسورة من الصعيد، تعلم عزف الكمان الشرقي في صغره على سامي ومنصور عوض، ثم اتجه للعزف الغربي على أساتذة أوروبيين بالقاهرة (منهم ساندي روسدول). وفي الجامعة درس القانون وبع تخرجه سنة 1926 لم يطق صبرا على المحاماة، وقرر أن يتفرغ لدراسة الموسيقا على أستاذه الرئيسي جوزيف هوتيل (القائد التشيكي لأركسترا الإذاعة) وبدأت تجاربه في التأليف القومي بأسلوب لم تتوفر له كل أدواته الفنية، ولكن حماسه عوض عنها لحد كبيرة فكتب قصيده السيمفوني «مصر» سنة 1937 واستطاع أن يودعه بعض انفعاله بطبيعة مصر ومشاعره الوطنية إزاء ثورة سنة 919 التي شارك فيها. و«مصر» جريس، أول عمل موسيقي للأركسترا السيمفوني يكتبه مؤلف مصري على موضوع مصري، ولذا يحتل هذا العمل السلس، مكانة تاريخية في الموسيقا المصرية الجديدة. وكتب بعده سيمفونيتين وقصائد سميفونية نذكر منها: نحو دير في الصحراء،

وسيمفونية «النيل والوردة» وكلاهما محدود الانتشار. وفي مجال موسيقا الحجرة كتب عددا من المقطوعات التي توحي بطابع مصري مثل «حاملة الجرة» و البدوي» للفيولينة والتشيللو (على التوالي) بمصاحبة البيانو، كما ألف مقطوعات للفيولينة بدون مصاحبة عكست خبرته بهذه الآلة، وكتب للبيانو عددا من المقطوعات القصيرة منها «النيل» «وإيبيس» «وزهرة اللوتس» «وفي ضوء القمر» وغيرها. وعناوينها واضحة الدلالة على مصريته واتجاهه نحو الإيحاء الموسيقى.
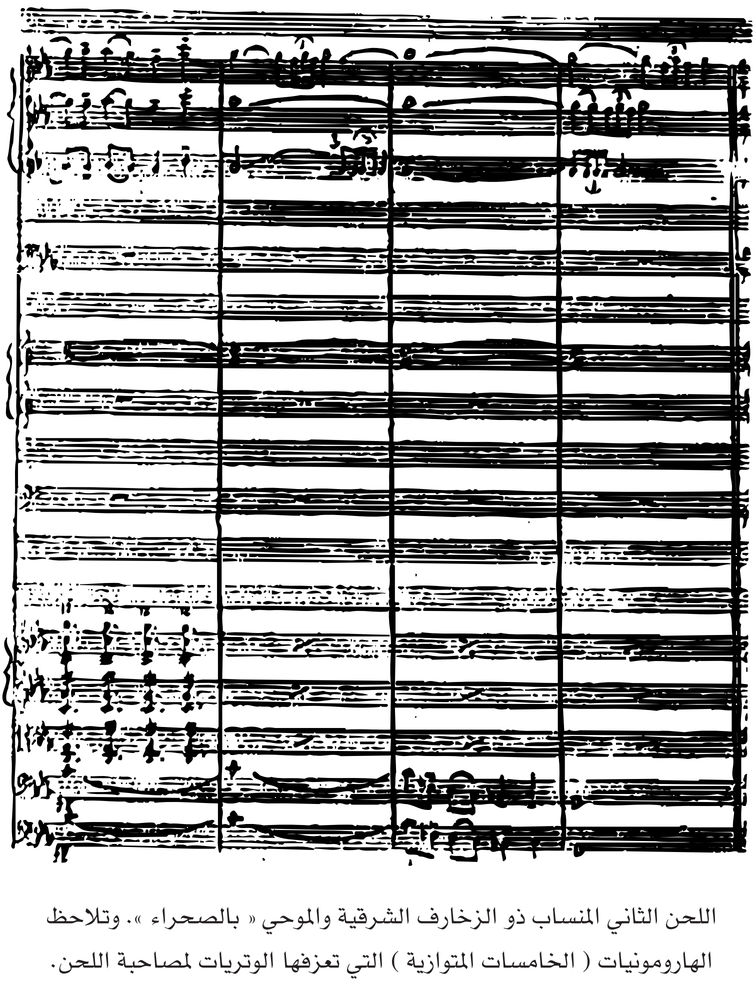
وأسلوب جريس الموسيقي ليس نابعاً عن فلسفة خاصة بقدر ما هو تعبير تلقائي مباشر عن مشاعر وانطباعات مصرية صادقة كان يصوغها في صور رابسودية متحررة غالبا، وجدها أنسب لأفكاره الموسيقية، ولذلك كان اختياره لإطار القصيد السيمفوني، بدلا من السيمفونية، موفقا في القصيد السيمفوني «مصر»، والذي انطلق فيه في تعبيره عن اتساع الصحراء ووحشتها في فقرات منسابة ذات هارمونيات مسترسلة هادئة ذات زخارف شرقية وفي ختامها مارش جنائزي أهداه لأرواح الشهداء الذين سقطوا في ثورة سنة 1919 وهو متأثر كثيرا بمارش بيتهوفن الجنائزي في السيمفونية البطولية (الإيرويكا) ومؤلفاته للبيانو وموسيقا الحجرة أبسط من كتاباته للأوركسترا فالمصاحبات فيها نماذج مبسطة لا تخرج عن إيقاعات شرقية ومسارات هارمونية مألوفة في الإطار الكلاسيكي تنزع أحيانا نحو



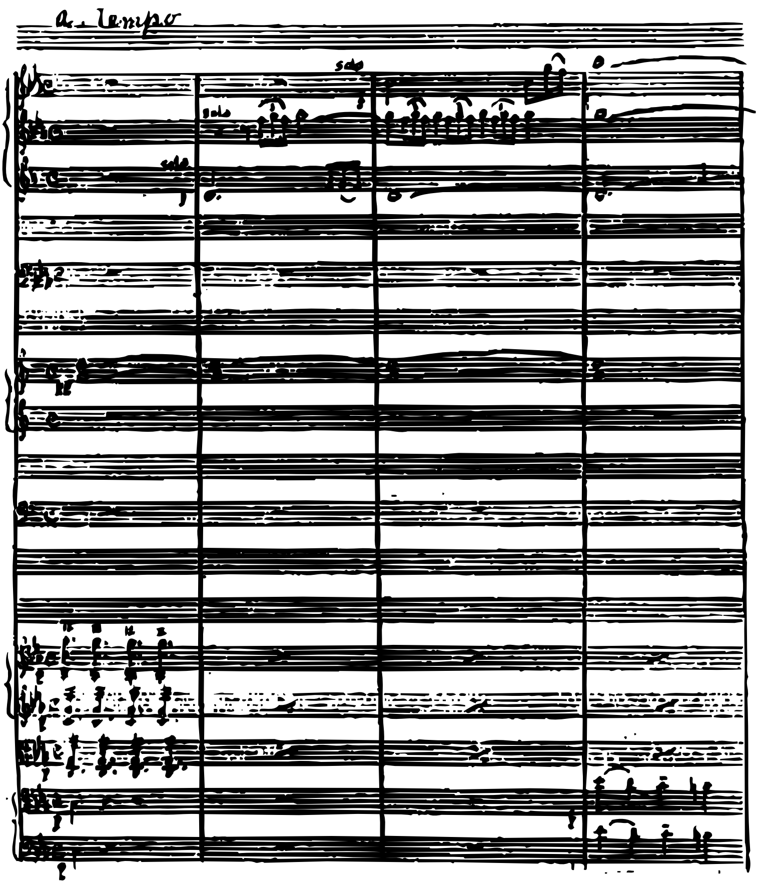
يوسف جريس : نموذج من مقطوعة : النيل للبيانو يوضح المصابحة الإيقاعية المبسطة (بنموذج شرقي) واستخدام الانزلاق (الجليساندو) للربط و لتنشيط الحركة ، (انظر النموذج الأركسترالي للقصيد السيمفوني مصر على الصفحات التالية).



يوسف جريس : مطلع القصيد السمفوني (التاريخي - مصر) ويلاحظ اللحن الاستهلالي الذي تعرفه الوتريات .



اللحن الثاني المنساب ذو الزخارف الشرقية والموحي « بالصحراء ». وتلاحظ الهارمونيات (الخامسات المتوازية) التي تعزفها الوتريات لمصاحبة اللحن.



تابع اللحن الثاني من القصير السيمفوني « مصر » ليوسف جريس

الانطباعية حين يريد الإيحاء بجو مصري خاص كما في « حاملة الجرة » أو « البدوي » وما إليهما و هو يعمد أحيانا لاستخدام الانزلاق « الجلساندو » في البيانو لتنشيط الموسيقا و تحقيق الربط بين العبارات. والافكار اللحنية عنده محدودة النطاق تدور في إطار دياتوني غالبا، مع لمسات مقامية خفيفة توحي بالروح الشرقية . ولكن هذا أعطى لموسيقاه نكهتها المصرية ليس هذه التفاصيل بل طابع عام ينطبق بمدى ارتباطه الروحي بمصر، وهو لم يحظ في حياته بكثير من التشجيع والاهتمام وظلت أعماله محدودة التداول (ولم تنشر نشرا حقيقيا بعد) وسيذكر له التاريخ كفاحه المبكر لارتياد هذا الطريق الذي لم يسبقه إليه أحد، وكانت أعماله هو وزملاؤه من علاماته الأولى.

حسن رشيد 1896 - 1969 :

وهو من أسرة موسرة أتاحت له دراسة الفيولينة من صغره وعند تخرجه في كلية الزراعة سافر لبريطانيا للدراسات العليا وهناك بدأ دراسة الغناء الغربي وكان صوته من طبقة الباريتون كما درس التأليف دراسة خاصة.
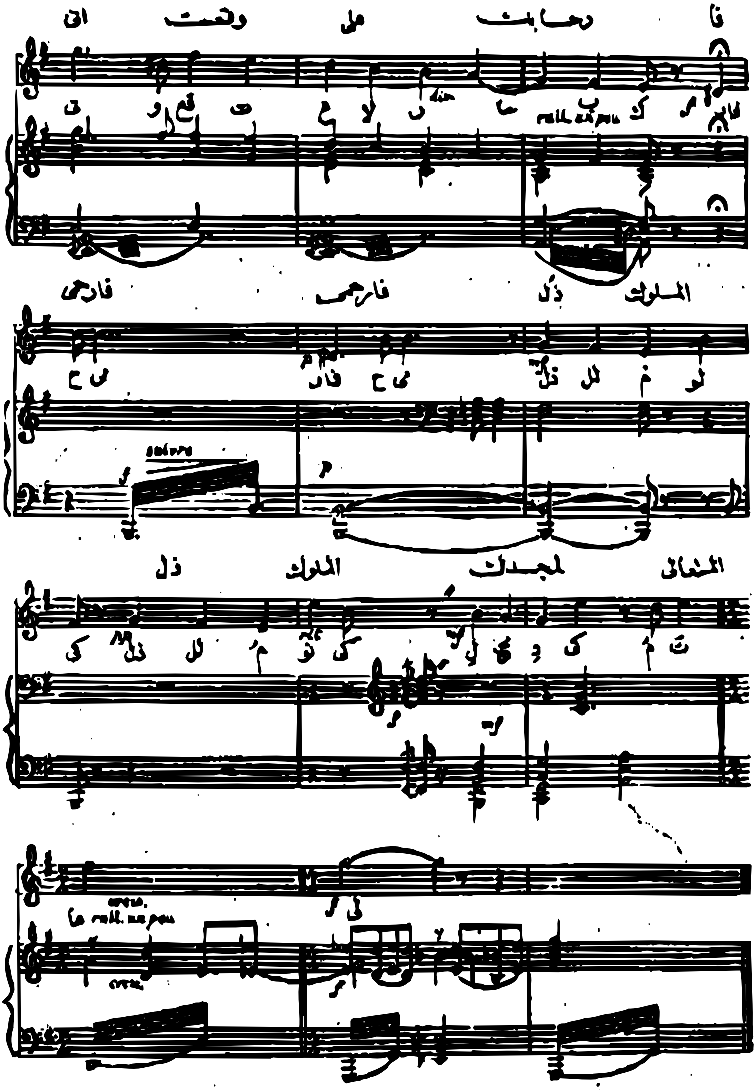
وبعد عودته لمصر سنة 1918 انضم للجمعية المصرية لهواة الموسيقا هو وزوجته بهيجة صدقي رشيد [73]، عازفة البيانو التي اتسعت اهتماماتها لتأليف الأغاني للأطفال ولجمع الأغاني الشعبية المصرية في أول مجموعة منشورة ومدونة بالنوتة [74]. وقام رشيد بنشاط غنائي، في إطار تلك الجمعية التي قدمت له بعض أغانيه المكتوبة على أشعار بالعربية. وكل مؤلفاته للغناء ومنها مجموعة «أغاني الشباب»، ولكن أهمها وأكبرها أوبراه الوحيدة «مصرع آنطونيو»، التي لحنها على الجزء الأول من مسرحية شوقي الشعرية «مصرع كليوباترا»، وتعد هذه الأوبرا أول أوبرا مصرية يكتبها مؤلف مصري بالعربية وقد قدمت فقرات منها على المسرح سنة 1942 ثم قدمت فرقة الأوبرا المصرية (وكل أصواتها مصرية) مقتطفات منها بإخراج مسرحي سنة 1973. كما تؤدي أغنية «إيزيس ينبوع الحنان» منها، في حفلات الغناء المنفرد. وأسلوبه الموسيقي ليس دائما مصريا متعمدا، ولكن خطوطه اللحنية ذات نكهة شرقية. رغم النزعة الإيطالية الغالبة ولغته الهارمونية وتلوينه الأوركسترالي لا يخلوان من الطرافة.

أبو بكر خيرت (1910- 1963) [75]

من ألمع أعضاءه جيل الرواد، من المؤلفين القوميين في مصر وأهمهم دورا في حياتها الموسيقية. ولد لأسرة مثقفة كانت دارها ملتقى للفنانين وكانت والدته [76] شغوفة بالموسيقا فشجعته أسرته على تعلم عزف الكمان الشرقي على أحمد ددة التركي في طفولته، ثم تحول لدراسة البيانو على أساتذة أوروبيين بالقاهرة حتى أجاده، والتحق بجامعة القاهرة لدراسة العمارة ثم سافر لباريس حيث التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا واهتم بتصميم الأبنية المتصلة بالفنون التعبيرية [77]، ودرس هناك البيانو والهارمونية والتأليف الموسيقي في دراسة خاصة على أساتذة من الكونسرفتوار. وبعد عودته لمصر اشتغل بنجاح بالعمل المعماري وكانت تصميماته فيه تحمل بعض الملامح المصرية [78]، وبدأ يكتب الموسيقا بأسلوب روماني ولم تكن مؤلفاته الأولى وبعض المتأخرة تنبئ باتجاه قومي مثل كونشيرتو البيانو الأول مصنف (والذي قام هو بعزف البيانو المنفرد فيه عند تقديم أوركسترا القاهرة السيمفوني له ودراسات البيانو الشاعرية Etudes Lyriques وقصيدة للبيانو في مقام فادييز الصغير، وكونشيرتو البيانو الثاني مصنف 33 ومؤلفات لموسيقا الحجرة، مثل: السداسية Sextet ومقطوعاته للكلارينت وللفيولية بمصاحبة البيانو وبعض الأغاني الفنية العربية مثل «نظرة واحدة تسعدني»[79] للسبرانو والبيانو وضراعة والسيمفونية الأولى القليلة الانتشار وغنائية «يا نسمة الصبح تحيى الرُبا».

خيرت والوعي الثقافي بالهوية المصرية:

تفاعل خيرت مع حركة الأحداث المحيطة به وكان له دور معماري وموسيقي فيها، وكلفته وزارة الثقافة في أواخر الخمسينات تصميم معاهد الفنون الجديدة (بمنطقة الهرم) وهي التي تحولت بعد ذلك لأكاديمية الفنون (مثل معاهد الكونسرفتوار والباليه والسينما والفنون المسرحية وقاعة سيد درويش، المروحية التصميم والملحقة بها الخ) وأسندت إليه موسيقيا تنفيذ[80] إنشاء معهد الكونسرفتوار لتكوين العازفين والمؤلفين والمغنيين على النسق الغربي الأكاديمي، فكان أول عميد لهذا المعهد وشغل ذلك المنصب حتى وفاته [81].
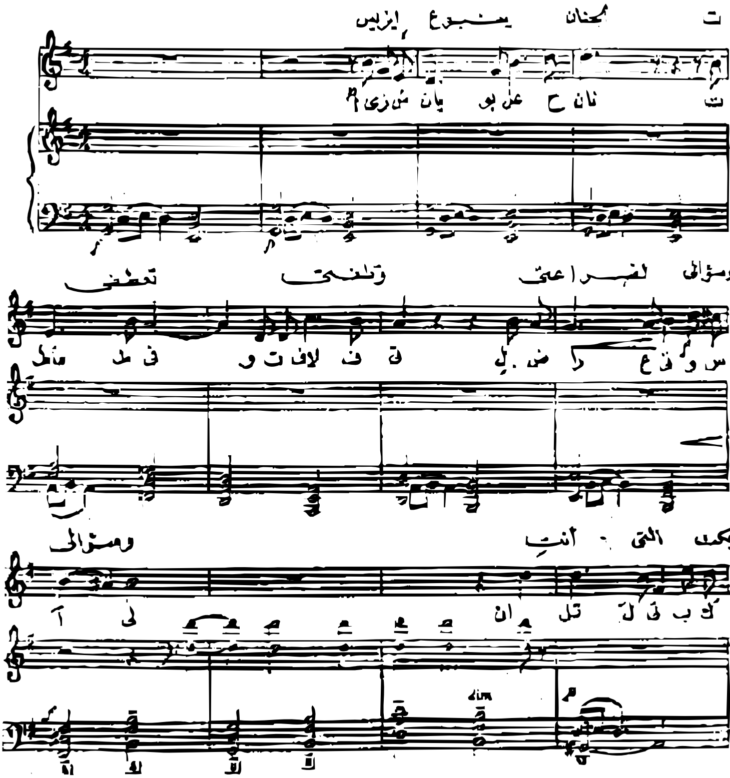


نموذج من أوبرا « مصرع أنطونيوس » لحسن رشيد

دعاء كليوباترا من الأوبرا مصرع
أنطونيوس المقتبسة من رواية
مصرع كليوباترا

موسيقى
حسن أحمد رشيد

نظم
أحمد شوقي
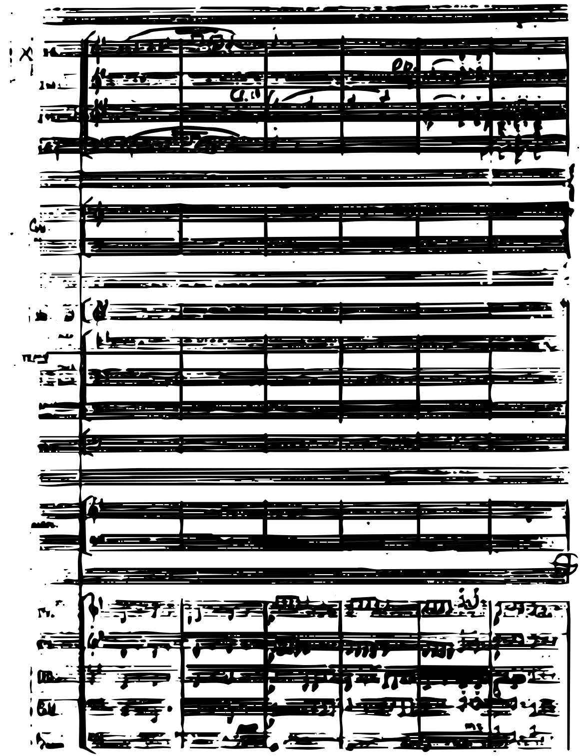


أغنية « دعاء كليوباترا » شعر أحمد شوقي

مؤلفاته القومية:

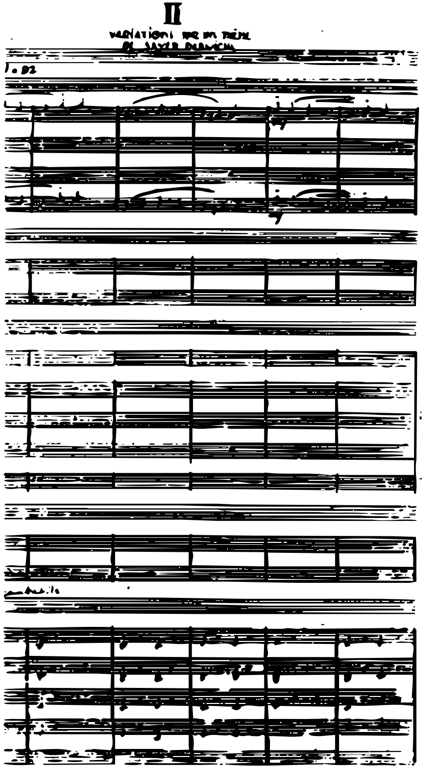
وفي غمار هذه الموجة شعر خيرت بالحاجة النفسية لتوثيق الصلة بين موسيقاه والتراث الموسيقي المصري الذي تشرب منه الكثير في طفولته في رحاب الأسرة، وأخذ وعيه مثل المجتمع المحيط به، يزداد بقيمة التراث الشعبي والتقليدي فاتخذ وموسيقاه منذ الخمسينات توجها قوميا ظهر في مؤلفات قومية هامة «كالمتتابعة الشعبية» التي كتبها أولا للبيانو ثم وسعها وكتبها للأوركسترا، وحركاتها تعتمد على ألحان أغان معروفة مثل: «عطشان يا صبايا» التي تناولها بروح شبه عسكرية يبرز فيها التلوين النحاسي، أو لحن أغنية «وجننتيني يا بنت يا بيضة»، أو أغاني شعبية من النوع السائد في المدينة مثل «يمامة حلوة» و«بفتة هندي» وهذه الأخيرة كتبها كذلك بأسلوب حيوي نشط تغلب فيه آلات النفخ النحاسية مع شيء من المحاكاة، وببعض التحويلات الكروماتية لمزيد من التشويق للحنها الدياتوني البسيط.

وفي سيمفونيته الثانية المسماة «الشعبية La Folklorique» تمتزج نبرات ألحان سيد درويش مع الرقص الإسكندراني الشعبي، بإيقاعاته المتقافزة المرحة، ومع فقرة خماسية السلم تحمل إشارة للسودان وقد كتبت هذه السيمفونية بالأسلوب الذي يمثل اتجاهه القومي تمثيلا صادقا وتحتفي سيمفونيته الثالثة كذلك بموسيقا سيد درويش، فالحركة الثانية فيها حركة «تنويعات» على لحن من أوبريت شهرزاد (واشتهرت فيما بعد كمجموعة تنويعات أوركسترالية تعزف مستقلة). كما كتب للكورال والأوركسترا صياغة خفيفة لطقطوقة «إيه العبارة» [82] لسيد درويش (بعد تعديل كلماتها لتعبر عن أحداث بور سعيد) وأدخل فيها آلة القانون لإضفاء جو شرقي محلي، وإن لم تكن لها وظيفة عضوية في النسيج الموسيقي، كما صاغ موشحا من التراث هو «لما بدا يتثنى» (إيقاع السماعي الثقيل) للكورال والأوركسترا قام فيه بتنويع اللحن الأصلي بصور زخرفية وإيقاعية سلسة وكتبه بأسلوب هارموني أكد طابع السلم الصغير (المينور) أكثر من مقام النهاوند وهو الذي عرف كعمل مصري في حفل افتتاح قاعة سيد درويش سنة 67 بقيادة شارل مونش Munch.

ومؤلفاته غير القومية تشي بتمكن أكبر، من الأسلوب «الكلاسيكي الرومانسي» المألوف، الذي كتب به، أما أعماله القومية فإنها تدل على
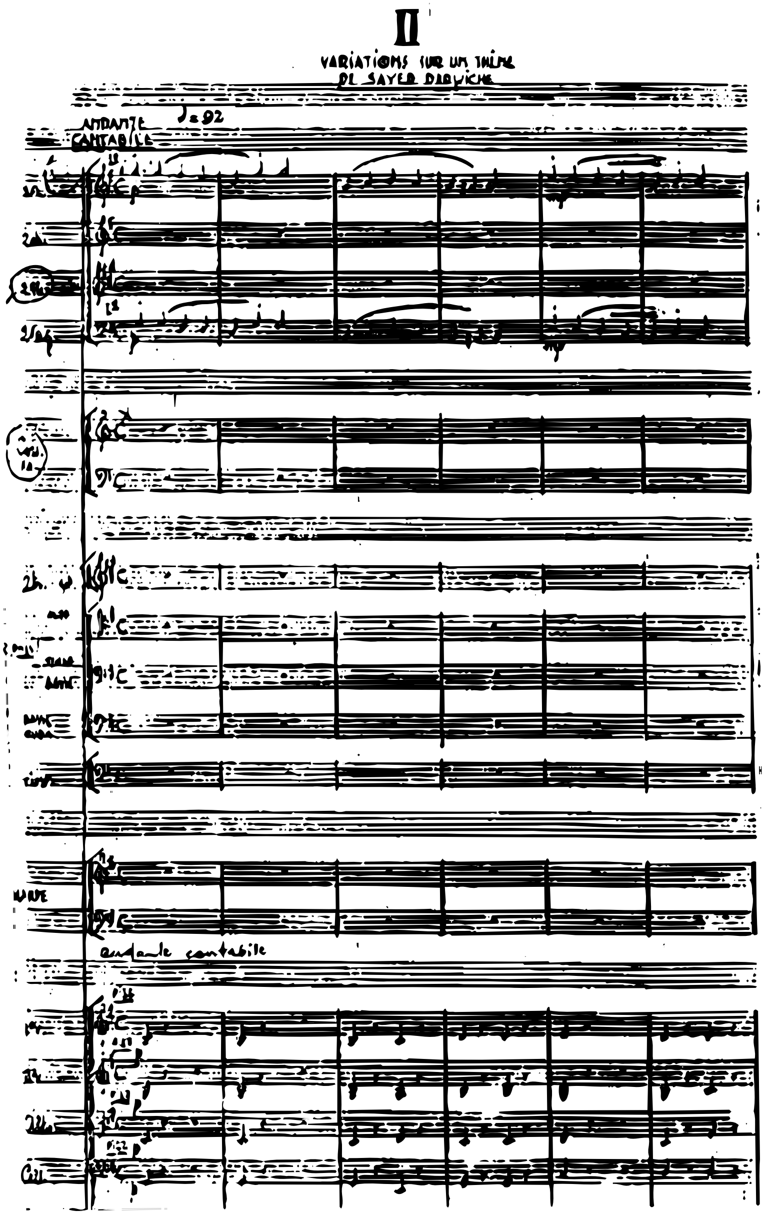


أبو بكر خيرت :بداية الحركة الثانية من سيمفونيته الثالثة : تنويعات على لحن سيد درويش ويلاحظ اللحن الأصلي (في السطر الاعلى) يعزفه الفلوت
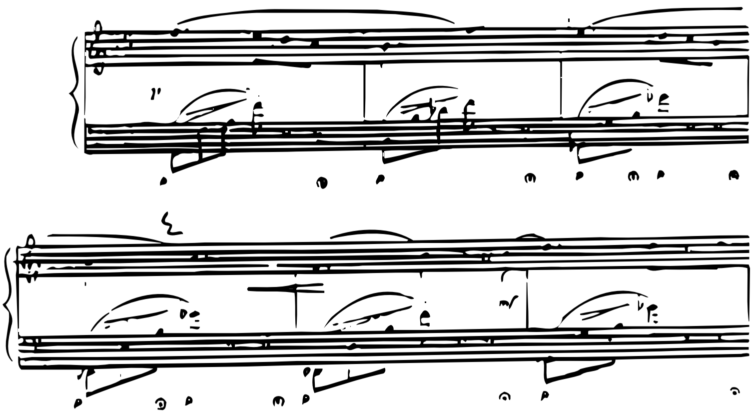


(انظر التنويع الثالث على الصفحة التالية)



أبو بكر خيرت : التنويع الثالث من حركة التنويعات على لحن سيد درويش (وهى الحركة الثانية من السيمفونية الثالثة) وهو يبرز تصرفاته الإيقاعية التلوينية في تناوله للتنويعات .



نموذج من التنويعات على لحن لسيد درويش من السيمفونية الثالثة لخيرت



جهد البحث عن الحلول، وهي عامة قريبة الشبه في عالمها من عالم سيد درويش النفسي في مصريتها الواضحة ببساطة (باستثناء الهارمونيات)، وتغلب فيها الألحان الدياتونية (ماجور-مينور) وإن لم تخل من لمسات مقامية بالطبع، ولذلك فإن اللغة الهارمونية التي غلف بها هذه الألحان تدور في إطار محدود، قوامه تآلفات الدرجتين الأولى والخامسة (وهما المحوران المألوفان للهارمونية التقليدية)، مع بعض التحويلات الكروماتية في نفس الإطار.

والجانب الكنترانبطي عنده عرضي وليس أصليا، وهو يتجلى فيما يشبه الحوار بين آلات النفخ، خشبية ونحاسية. وتصرفاته التلوينية تدل على إحساس قوي بالألوان الصوتية وقدرة على توظفها لإضفاء الحيوية والتشويق على الموسيقا وتناوله للتنويعات، كما في موضح لما بدا يتثنى، وتنويعات سيد درويش في السيمفونية الثالثة، تناول أقرب للزخرفية منه للابتكار المتحرر الذي يطور العناصر الأساسية للحن الأصلي ولكنه أسلوب سلس شائق قريب للمستمع الشرقي، كما إنه يميل في أسلوبه البنائي «الفورم»-عند استخدامه لصيغة الصوناته-لاختصار قسم التفاعل الذي يشغل عادة حيزا محدودا في حركاته الأولى، فهو يكتب في التنويعات بانطلاق أيسر من صيغة الصوناته الدرامية.

وقد قام خيرت كمعماري ومؤلف موسيقي، بدور هام في الثقافة والموسيقا المصرية، ونال جائزة الدولة التشجيعية [83] في التأليف الموسيقي وسجلت

مؤلفاته على اسطوانات [84]. وله دور بناء في فتح المجال أمام المؤدين الشبان من العازفين والمغنيين من الكونسرفتوار.

الجيل الثاني:

ونستطيع القول مع بعض التحفظ بأن الجيل الثاني من المؤلفين القوميين كان أسعد حظا من الأول؟ لأن أجهزة التنفيذ الموسيقية اقتربت من الاكتمال، واتجهت سياسة الدولة لتشجيع التعبير عن الشخصية المصرية في كل الفنون، وتطورت الفنون التعبيرية التي توظف الموسيقا (كالسينما والمسرح، ومسرح العرائس وفرقة الرقص الشعبي وغيرها) وفي هذا المناخ الأفضل ظهر جيل ثان من القوميين (حسب الترتيب التاريخي) مثل عزيز الشوان وعلي إسماعيل الذي كرس جهوده للتأليف لفرق الرقص الشعبي (وبخاصة فرقة رضا) وللموسيقا التصويرية للسينما وفؤاد الظاهري وإبراهيم حجاج وكلاهما من مؤلفي الموسيقا التصويرية للسينما المصرية التي كانت تشق طريقها عبر العالم العربي بنجاح في تلك المرحلة، وجمال عبد الرحيم ورفعت جرانة وعطية شرارة وحليم الضبع ثم عبد الحليم نويرة الذي ظهرت موسيقاه في عرض «يا ليل يا عين» التاريخي كما كتب موسيقات تصويرية وارتبط بقيادته الناجحة-بأول فرقة حكومية لإحياء التراث الموسيقي. وسنتناول هنا بعضا من أبرز المؤلفين من الجيلين الثاني والثالث ممن يقدمون صورة متكاملة للموسيقا القومية في مصر منذ منتصف القرن.

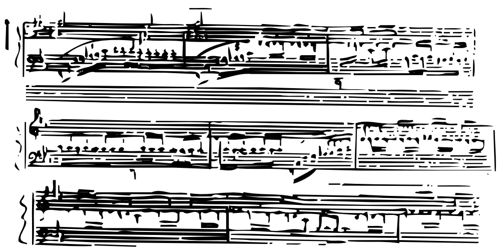
عزيز الشوان (1916-):

تلقى الشوان دراسة فرنسية في القاهرة في مجال التجارة وبدأت صلته بالموسيقا في التاسعة بعزف الفيولينة والغناء في الكورال المدرسي ثم عزف الكلارنيت والكورنو مما فتح أمامه الطريق للاشتراك في فرق النفخ المدرسية وكان أمله أن يصبح عازفا للفيولينة ولكن حادثا أصابه جعله يتحول لدراسة التأليف الموسيقي على أيدي أساتذة أوروبيين محليين بالقاهرة منهم الإيطالي

ميناتو [85]. واشتغل في الخمسينات بالسفارة السوفيتية بالقاهرة مما

أتاح له السفر لروسيا في أول زيارة، حيث سجلت له تنويعاته على لحن «عطشان يا صبايا» لسيد درويش على أسطوانة هي والافتتاحية الأوركسترالية «عنترة»، كما تعرف هناك عن قرب على الموسيقات السوفيتية في الجمهوريات الشرقية [86] وعلى حلولها لخلق أساليب قومية على أساس تراث موسيقي «شرقي». وفي عام 1967 عاد ثانية للاتحاد السوفيتي حيث درس التأليف عاما ونصف على ا. خاتشاتوريان بكونسرفتوار موسكو ثم عاد بعدها لمصر وحصل على منحة للتفرغ [87] لكتابة أوبراه الثانية (بعد عنترة سنة 48 على شعر شوقي): «أنس الوجود» [88] واتضح اهتمامه بالموضوعات الفرعونية في هذه الأوبرات ثم في الصورة السيمفونية «أبو سنبل» للأوركسترا سنة 62 وباليه «إيزيس وأوزوريس» وله ثلاث سيمفونيات أتبعها مؤخرا بسيمفونية «عمان» [89]، كما كتب للكورال والأوركسترا لوحة سيمفونية، وغنائية (كانتاته) «القسم» سنة 63 التي تعالج القضية الفلسطينية وهي مكتوبة للغناء الانفرادي مع الكورال والأوركسترا، كذلك غنائية «بلادي» سنة 61 وله بعض الأغاني، ومؤلفاته للبيانو تقدم نموذجا صادقا لفكره الفني وللمساته القومية عامة في الكتابة لهذه الآلة، ومن أبرزها كونشيرتو البيانو سنة 55 وهو من المؤلفات القومية القليلة في هذا المجال. وله مجموعة مقطوعات انفرادية تسمى «عربيا Arabesques» للبيانو 54- 1966 وأربع مقطوعات ومقدمة وثلاث فالسات، وللتشيللو كتب روندو، كما ألف بعض الموسيقا التصويرية للسينما وتحمل أغلب مؤلفاته طابعا قوميا مصريا، منذ تنويعات عطشان يا صبايا المبكرة-المكتوبة للأوركسترا بإحكام وتصرف شائق في التنويع على خلايا اللحن الأصلي-إلى كونشيرتو البيانو حيث تلمح فيها اتجاها لربط الفكر اللحني ببعض الملامح الهارمونية، وإن كان التأثير الروسي واضحا في أسلوبه الهارموني-وخاصة في أعماله المبكرة في كثافتها وكروماتيتها، ومن الفتات القومية المبتكرة أسلوبه في الكادنزا (الفقرة التقاسيمية المنفردة في الكونشيرتو) من الحركة الأولى لكونشيرتو البيانو فهي تعكس روح عزف القانون في تواتر تكرار النغمات، كما لو كانت صادرة عن عازف على القانون يؤدي تقاسيم مسترسلة الإيقاع فيعزف بإحدى اليدين ثم تقدم اليد الأخرى محاكاة للأولى بعدها مباشرة، وألحان الكونشيرتو ذات جو شرقي، يستمد من المقامات المميزة كالحجاز، وتغلفها

هارمونيات فيها بعض الكثافة الكروماتية. وفي مؤلفته «أبو سنبل» إيحاء بجلال الأثر والمكان، نابع عن تصرفات تلوينية موفقة للأوركسترا، وتبرز أبعاد الثانية الزائدة لفصيلة مقام الحجاز في عدد من مؤلفاته القومية وخاصة مقطوعات «العربيات» للبيانو والتي تعتمد على ألحانها المقامية مع مصاحبة إيقاعية راقصة تستخدم النموذج الإيقاعي الشهير «للمصمودي الصغير:< مع مصاحبة هارمونية خفيفة. والتلوين الأوركسترالي عنده يضيف بعدا تعبيرياً هاما في مؤلفاته الأوركسترالية مثل أبو سنبل وعطشان يا صبايا. وقد عمل لفترة مستشاراً للموسيقا بقطاع الموسيقا والمسرح.



عزيز الشوان : نموذج من « الكادنسا » من الحركة الاولى لكونشرتو البيانو وهي مكتوبة بأسلوب شبيه بتقاسيم القانون.

عطية شرارة:

من مواليد سنة 1922 وهو عازف ذائع الصيت في الكمان الشرقي بل إنه يعد من أبرز الفنانين في هذا المجال اليوم وهو لذلك يتميز بمعرفته العميقة بالموسيقا العربية التقليدية، ومقاماتها وضروبها الإيقاعية، وقد كان لخبرته الشرقية هذه أثر ملحوظ على مؤلفاته التي كتبها في صيغ عربية أو غربية مثل الكونشيرتو فهي مكتوبة بأسلوب عربي سلس يحسن استخدام المقامات والضروب الإيقاعية وأحيانا يستخدم بعض الأغاني الشعبية، كما في الكونشيرتو العربي للكمان (والذي استخدم فيه لحن أغنية «يا حسن يا خولي الجنينة»)، وله توزيع مبسط سلس للكورال والأوركسترا لبعض الموشحات، وكتب مؤخرا عملا بعنوان «إيقاع ونغم» لأوركسترا وترى مع مجموعة آلات محلية منها الرهفة (وهي بندر كبير عميق الصوت) واستخدم فيه ضروبا إيقاعية صميمة مثل النَوخْت والمحجّره، وقد استخدمت بعض مؤلفاته للباليه في باليهات شرقية. وأعماله ذات تلوين قومي بهيج وأسلوب بسيط سلس استفاد فيه من دراسة للتأليف مع بعض الأوروبيين المحليين. وهو حاصل على جائزة الدولة التشجيعية في

التأليف الموسيقي سنة 1983 وهو يعمل بالتدريس في مصر والبلاد العربية، وفي قيادة بعض الفرق كالفرقة القومية في مصر.

رفعت جرانة (1924-)

بدأت صلته بالموسيقى في شبابه حين التحق بمعهد الموسيقا المسرحية بالقاهرة وتخرج فيه سنة 1948 ثم قام بدراسات خاصة في التأليف الموسيقي على أساتذة أوروبيين بالقاهرة منهم هانس هكمان Hickmann وميناتو. واشتغل لفترة مدرسا للموسيقا بالمدارس، وعند افتتاح التلفزيون سنة 1960 عهد إليه بقيادة أوركسترا. ثم تولى منصب خبير الموسيقا والغناء به (حتى سن المعاش). وقد كتب جرانه مؤلفات متعددة للأوركسترا وللآلات ونال جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي. وأغلب مؤلفاته قومية الاتجاه تستمد إيحاءها ومادتها إما من الإطار الديني الإسلامي: مثل عمله الكورالي الأوركسترالي: «انتصار الإسلام»، أو «كونشيرتو القانون» الذي بنى إحدى حركاته على تكبيرات صلاة العيدين، وهو من المؤلفات النادرة في نوعه (انظر تركيا)-أو تستمد إيحاءها من الموضوعات والأحداث الوطنية السياسية، فأعماله السيمفونية تعالج أحداثا ومواقف وطنية معاصرة مثل: سيمفونية 23 يوليه 1960، والسيمفونية العربية (كتبها سنة 1962) والقصائد السيمفونية: بور سعيد سنة 1966 والنيل (1972) وقصيده المعروف: 6 أكتوبر سنة 1974، وقصيد آخر بعنوان «الحياة» الخ. وبجانب هذه الأعمال الأوركسترالية كتب جرانه: كونشيرتو للتشيللو والأوركسترا، وهو محدود الانتشار وله أعمال كورالية وغنائية دينية وخفيفة، وفي مجال موسيقا الحجرة كتب «فوجه رومانتيكية شعبية» للوتريات وله اهتمام بآلة الفلوت التي كتب لها مثلا الرقصة الفرعونية للفلوت والأوركسترا وله كذلك حركة شرقية للتشيللو والبيانو، وغيرها. كما كتب عددا من مدونات الموسيقا التصويرية لأعمال درامية للإذاعة والسينما وبرامج غنائية للإذاعة والتلفزيون.وبجانب ذلك ألف جرانة أعمالا أخرى ليست قومية بشكل خاص مثل «متتابعة الصور» عن لوحات من الفن التشكيلي (1964) والقصيد السيمفوني بعنوان: «رحلة لتشيكوسلوفاكيا»، وقد ضمنه ذكريات من رحلاته العديدة لتشيكوسلوفاكيا [90]، والملاحظ أنه قد كتب هذه الأعمال بأسلوب

يختلف كثيرا عن أسلوب مؤلفاته القومية، وخاصة في وضوح عنصر التنافر في لغتها الهارمونية، وهو غير بارز في أعماله القومية وليس مميزا لها ولا لأسلوبه الموسيقي بصفة عامة.

أسلوبه:

ويحقق بمهانة الإيحاء بالجو المصري بسهولة في مؤلفاته القومية المشار إليها قبلا، وذلك باستخدامه لعناصر لحنية واضحة من الموسيقا الشعبية والعربية التقليدية، وإن غلبت العناصر الشعبية على التقليدية في موسيقاه، وتناوله لآلة القانون في الكونشيرتو جديد، فهو يتطلب من العازف استخدام ريشتين في كل من اليدين بدلا من الطريقة التقليدية في العزف بريشة واحدة في كل يد، وبهذا فرض على آلة القانون العربية الأصول، عزفا متعدد الألحان (هارمونيا) ومسارات آربيجية جديدة على تلك الآلة التي ظلت على مر العصور مفردة اللحن، رغم قدرتها على أداء تعدد التصويت. وهو يحقق في هذا الكونشيرتو توازنا، وحوارا طريفا بين القانون والأوركسترا يبرزه بتلوين أوركسترالي مقتصد، يتيح للقانون فرصة الظهور دون أن تطغى عليه قوى الأوركسترا. وبعض قصائده السيمفونية تحقق أهدافها الوصفية (البروجرامية) بسهولة واضحة، مثل قصيد «بور سعيد» الذي تناول العدوان الثلاثي على هذه المدينة سنة 1956 وصمود شعبها في وجه بريطانيا وفرنسا وإسرائيل وفيه تتردد في ثنايا النسيج الموسيقى أصداء نشيد المارسلييز، وبعض أغاني المعركة (والله زمان يا سلاحي) وغيرها، إلى غير ذلك من التضمينات والتلميحات الموسيقية الطريفة والتي كتبها بتلوين أوركسترالي جيد، وهذا القصيد من أعماله المنتشرة التي تقدم في المناسبات القومية، وهو مثل طيب لأعماله القومية الوطنية، وبعض مؤلفاته الأوركسترالية مسجلة على اسطوانات في وزارة الثقافة فقد حصل جرائه على جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقى.

جمال عبد الرحيم (1924- 1988)

كان والده موسيقيا شرقيا متمكنا فتشرب منذ طفولته تأثيرات شرقية مركزة إذ عايش فرقة والده [91] الموسيقية التي كانت تعزف في الإذاعة

الحكومية في سنواتها الأولى (وكان الفنان حسين بيكار يغنى ويعزف الطنبور فيها). والتحق بجامعة القاهرة لدراسة التاريخ لأن الأسرة فضلت له ذلك على الموسيقا. وفى الجامعة أتيحت له أثناء الدراسة [92] فرصة دراسة الموسيقا الغربية وعزف البيانو على أساتذة أوروبيين بالقاهرة مثل شولتس وهكّمان. وبعد تخرجه قرر أن يكرس نفسه للموسيقا، وعاونه بعض المثقفين[93] على تحقيق هدفه فحصل على بعثة للدراسة فسافر لألمانيا الغربية سنة 1950، حيث درس التأليف الموسيقى بأكاديمية فرايبورج، على هارالد جنسمر [94] Genzmer (فكان أول مصري يدرس التأليف الموسيقى في ألمانيا). وبعد تخرجه سنة 1957 عاد لبلاده وبدأ حياته العملية أستاذا بالمعاهد الموسيقية الحكومية، وخاصة الكونسرفتوار الحديث الإنشاء والذي تولى فيه فيما بعد، تأسيس أول قسم للتأليف الموسيقى في العالم الغربي، وقام بالتدريس فيه ثم رئاسته (حتى سن المعاش). وقد تتلمذت عليه فيه أجيال من المؤلفين الشبان المصريين والعرب [95]. وقد عين عبد الرحيم وكيلا للكونسرفتوار (القاهرة) لفترة وشارك في لجان الموسيقا والفنون الشعبية [96] وغيرها. وفى نفس الوقت بدأ عمله الإبداعي كمؤلف قومي الاتجاه منذ البداية، وقد كتب في هذا الصدد: «توفرت منذ عودتي لمصر على البحث عن الطريق نحو أسلوب مصري جديد صادق التعبير عن الإنسان المصري المعاصر [97]..» وكان لنشأته الأسرية أثرها في توجيهه نحو الموسيقا المصرية العربية بشقيها الشعبي (وبخاصة موسيقا الطبقات العاملة من سكان المدن) والعربي التقليدي، وبنى أسلوبه الشخصي على اندماج عضوي بين جوهر الموسيقا المصرية بشقيها، وبين عناصر منتقاة من تكنيك الموسيقا الغربية المعاصرة رآها مواتية لطبيعة تراثه الموسيقى، وهذا ما عبّر عنه ناقد ألماني[98] كتب عنه «إنه حقق في أسلوبه اندماجا Synthesis بين روح الشرق وتكنيك التأليف الغربي المعاصر في هذا القرن، وهذا الاندماج عنده يمثل خطوة أبعد مما حققه بارتوك».

مؤلفاته:

شملت أعمال جمال عبد الرحيم أنواعا عديدة (وإن لم تكن الأوبرا ولا السيمفونيات من بينها) إذ كتب للأوركسترا متتابعة [99] Suite، وقصيدا

سيمفونيا «إيزيس»، «ومارش أحمس» (من موسيقاه التصويرية لعرض «موال من مصر» في السبعينات)، ومقدمة وروندو «بلدي» وهو من أوسع أعماله للأوركسترا انتشارا، «وصهبة» أو «رقصة احتفالية» سنة 1983، «وتنويعات سيمفونية على لحن شعبي مصري» هذا والروندو عبارة عن توزيع أوركسترالي شائق للحركتين الثانية والثالثة من صوناتة الفيولينة، أما التنويعات فكان قد كتبها أصلا للبيانو قبل توزيعها أوركستراليا.

وللآلات المنفردة مع الأوركسترا كتب للفلوت: بحيرة اللوتس «وأصداء»[100]، وكتب «رابسودية» للتشيللو والأوركسترا سنة 1974، وفانتازيه للفيولنية والأوركسترا على لحن شعبي هو لحن أغنية: «الواد ده ماله ومالي» وهو اللحن الذي صاغه بأربع صور مختلفة لآلات ومجموعات متباينة[101].

ومن أبرز أعماله للكورال والباريتون والأوركسترا: غنائية (كانتاتة) «الصحوة» على شعر لصلاح عبد الصبور، وهى تمجيد للحياة ولقيمة العطاء الفني. وقد ترجم نصها للغة الألمانية وقدمت في سويسرا سنة 1982 (وسجلت على اسطوانة). وله كذلك ملحمة سيناء [102]. لكورال الأطفال والكورال مع الأوركسترا-«وملامح مصرية» وهى متتابعة من أربع أغان شعبية في صياغة بوليفونية للكورال مع مصاحبة إيحائية (بجو كل أغنية) من الأوركسترا، وهى من أنجح أعماله القومية وأيسرها تذوقا [103]-وقد تناول دور «كادني الهوى» لمحمد عثمان (فيما يشبه المعارضة الشعرية) وصاغه بأسلوب بوليفوني للكورال والأوركسترا سنة 1978، محافظا بدقة على المسار اللحني الأصلي لمحمد عثمان. وفى القسم الأوسط منه، والمعروف باسم «الهنك»، كتب فقرة فوجالية Fugal للوتريات من مقام الراست (ذي الأرباع) كانت من أوائل كتاباته في المقامات ذات أرباع الأصوات.

وربما تجلى طموحه القومي وآفاق تطويره الحقيقية في موسيقا الحجرة بالذات، فقد كتب فيها الصونات المعروفة للفيولينة والبيانو سنة 1959 والتي عُرفت في عدة دول أوربية [104]، وطرح فيها تطويعا خاصا لصيغة الصوناتة اعتبره أكثر ملاءمة للطبيعة الشرقية، إذ استبعد منها عنصر التضاد الدرامي بين الموضوعين الأول والثاني واستبدال به لحنا ثانيا «تقاسيمي الطابع». كما استخدم فيها إيقاعات عرجاء خماسية وسباعية مستمدة من أوزان الموسيقا العربية ولكنه استخدمها بتكوينات مرنة، ومع موازين متغيرة [105]

أضفت عليها حيوية إيقاعية، معاصرة وشرقية في آن واحد [106]. وقد كتب كذلك «تنويعات حرة على لحن شعبي مصري للبيانو» وتوسع فيها بحرية كبيرة في تطوير الخلايا الأصلية للحن الشعبي وفى الأسلوب الهارموني، وفيها لمسة من البيتونالية (أي ازدواجية المقامات) بأسلوب بوليفوني وهارموني شائق.

وله كذلك «خمس قطع صغيرة» للبيانو تعتبر تجارب شائقة في البوليفونية المقامية وفى الإيقاعات وقد طورها ووسعها بعد ذلك في «متتابعة صغيرة للوتريات» وأدخل المقامات ذات الأرباع فيها.

وللبيانو كتب أيضا «إلى الشهداء العرب: قرنية وصراع» وهى مستمدة من موسيقاه لفيلم «وجوه من القدس» الذي تناول مأساة فلسطين من خلال لوحات تشكيلية لفنانين فلسطينيين. ومن مؤلفاته الأخيرة: ثلاثية للفيولينة والتشللو والبيانو سنة 1987 والتي أنجز منها حركتين: صلاة أخناتون، رقصة فينيقية-وثلاثية للفلوت والهارب وآلات الإيقاع، الحركة الأولى: رقصة إيزيس (1988).

موسيقى الباليه:

كتب جمال عبد الرحيم عددا محدودا من مؤلفات الباليه ولكنه طرح فيها أسلوبا خاصا في التوفيق بين المصرية العتيقة (الفرعونية في باليه أوزوريس) والمعاصرة العالمية.

ومن أبرز أعماله للباليه باليه «أوزوريس» الذي كتب موسيقاه لمجموعة من آلات النفخ المنفردة والهارب ومجموعة كبيرة من آلات الإيقاع. وكتبه أول الأمر كموسيقا تصويرية لفيلم تليفزيوني سنة 1975 (نال عنه جائزة التليفزيون) وكان التعليق الوحيد فيه هو الموسيقا.

وأعدّ منه متتابعة موسيقية قامت جوندل إبلينيوس (هانوفر) بتصميم الباليه عليها (من ثلاثة مشاهد) سنة 1978 [107]-ثم قام بتوسيع موسيقا أوزوريس إلى خمسة مشاهد، وقدمته فرقة الباليه المصرية بتصميم جديد لعبد المنعم وأرمينيا كامل-على المسرح [108]، كما قدمته في رحاب معبد الأقصر سنة 1986، وهو من أوسع أعماله انتشارا ونجاحا. وكتب كذلك متتابعة باليه «حسن ونعيمة» (على القصة الواقعية للمغنى الريفي الذي

قتلته أسرة حبيبته لأنها رفضته اجتماعيا) وهو مكتوب لمجموعة صغيرة من الوتريات والنفخ وعدد كبير من آلات الإيقاع الشعبية المصرية والأوروبية مثل الماريمبا والفيرافون التي تأتلف في هذه الموسيقا في تلوين فريد (انظر التلوين والآلات الشعبية فيما يلي).

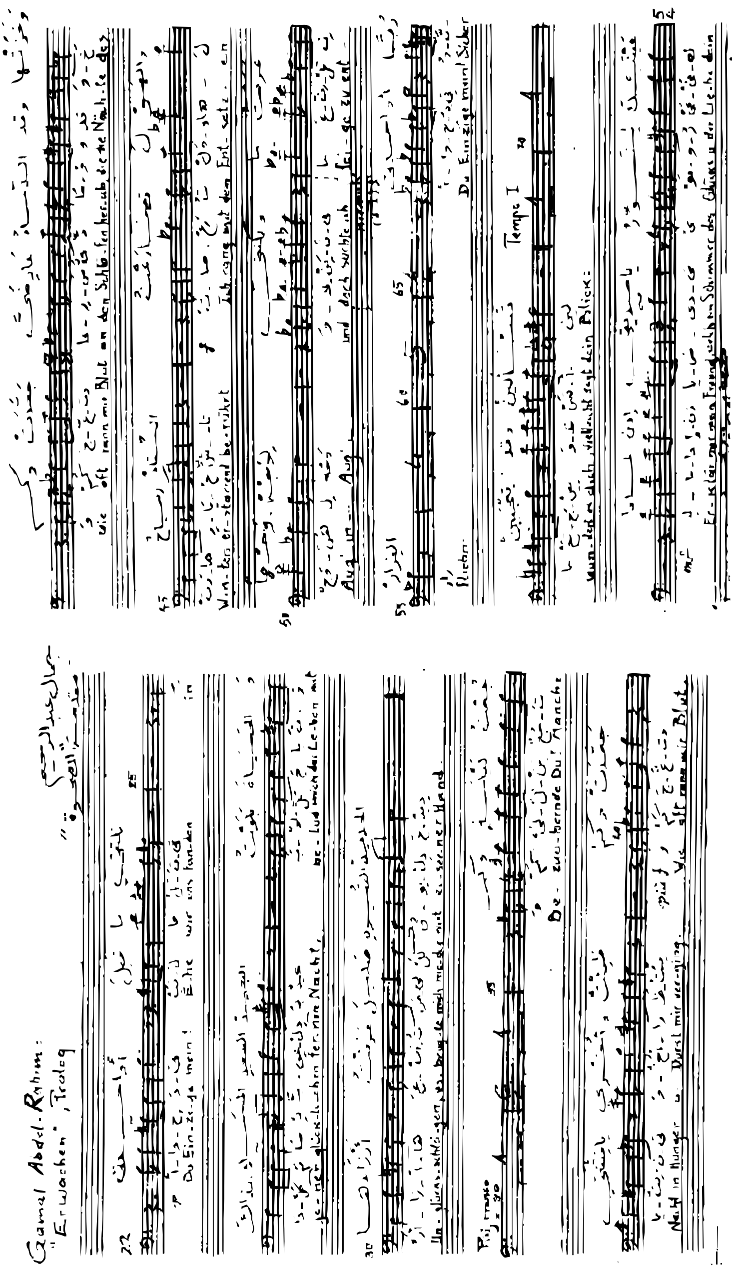
الأعمال الغنائية:

ولجمال عبد الرحيم طريقته التي تدل على عناية خاصة بالحفاظ على وضوح اللغة العربية، فصحى وعامية، في كتاباته الغنائية، وهو يحقق هذا الوضوح بمرونة إيقاعاته وبالموازين المتغيرة التي يوظفها بفهم لإيضاح الكلمات العربية، ونشير من أعماله الغنائية، بجانب الصحوة، إلى: الأغاني الشعبية السبعة للكورال (بلا مصاحبة) ومنها: «تعالي لي يا بطة» مع الأوبرا، «وحالي ع البدوية» مع القانون والفلوت الخ.

والابتهال [109] على كلمات للإمام زين العابدين لكورس من الرجال ومنشد وناي-ومن الأغاني الفنية (الليدر): «النار والكلمات» السوبرانو أو تينور) «والأمير السعيد» للسوبرانو والآلطو مع أوركسترا صغير أو بيانو وكلاهما على أشعار لعبد الوهاب البياتي. وفيهما-مثل بقية أعماله الغنائية- تستمد الموسيقا إيقاعها من النبض الداخلي للشعر الحر، وتكتسب الموسيقا أحيانا طابعا رمزيا يعكس معاني الكلمات. (النموذج الموضح للتلحين الغنائي الصفحة التالية).

ومن الموسيقا التصويرية «التراجيدية اسخليوس» حاملات القرابين [110] انتشرت أغاني «اذرفي يا عين» «ويا رب» ومن أغانيه الفنية: «نسمة رايحة» و«أنا بنت السلطان» للسوبرانو) «ويا حلم يا نور» (تينور) وهى من المسرحية الموسيقية للأطفال «الطيب والشرير» سنة 1981 وهى إحدى مؤلفاته الهامة والمنوعة للأطفال. وهى المؤلفات التي انتشرت منها أغاني كورال الأطفال[111] البوليفونية، وبعضها صياغة لألعاب شعبية مثل: «التعلب»، «وهنا مقص» «وسوسة كف عروسة» وياعم ياجمّال... الخ، وبعضها على أناشيد أطفال معروفة [112] صاغها جميعا للكورال ببوليفونيات مستمدة من ألحانها ذاتها، وبصياغة (فورم) محكمة.

ومن كليلة ودمنة كتب عبد الرحيم للأطفال:



نموذج من مقدمة الصحوة الأسلوبية الغنائي وتعامله مع اللغة العربية من مقدمة غنائية (كانتاته) الصحوة لشعر صلاح عبد الصبور.

«الحمامة المطوقة» للراوي وكورال الأطفال والأوركسترا الكبير (وكتب نص أغنيتها صلاح جاهين).

وفى مجال الموسيقا التصويرية كتب الموسيقا لعدد من الأفلام الوثائقية، وللدراما الإذاعية (كالقدس) والتليفزيونية مثل موسيقا مسلسل «لا إله إلا الله» للتليفزيون المصري سنة 1986 (عن إخناتون والتوحيد). ونشير خاصة لموسيقا عرض «موال من مصر» في السبعينات [113].

أسلوبه في الأعمال القومية

الألحان عند عبد الرحيم مقامية تتحاشى السلمين الكبير والصغير وتنبثق عن المقامات العربية وبخاصة الحجاز ومشتقاته، برابعته الزائدة، والصبا زمزمة، بخامسته الناقصة، والنهاوند المرصع وما إليها ولذلك تتخذ أبعاد الرابعة الزائدة والخامسة الناقصة أهمية مركزة في موسيقاه بصورتين: أفقية في الألحان وفى الكنترابنطية الخطية Linear وهى التي تشكل ملمحا رئيسيا في أسلوبه-ثم بصورة رأسية في هارمونياته المبنية على ذات الأبعاد اللحنية للمقامات، وهو ما ينتج أحيانا شيئا من التنافر المعاصر.

وهو لا يقتبس ألحانا شعبية بنصها إلا نادرا، أو في التنويعات، ولكن ابتكاره اللحني اقترب من الروح الشعبية المصرية إلى حد يوحي بأن ألحانه[114] في بعض الأعمال من التراث الشعبي حقا. [115] والإيقاع عنده ركن رئيسي في تعبيره القومي، ففي موسيقاه إحياء للضروب الإيقاعية (التي كادت تندثر) العرجاء وبخاصة الخماسية والسباعية، التي تندمج في أعماله مع تغير الموازين Variable meters، وقلقلة الضغوط (السنكوب)، وهو «ما يضفي على أسلوبه حيوية إيقاعية خاصة، شرقية ومعاصرة في آن واحد» [116].

التأليف في المقامات ذات الأرباع

حاول عبد الرحيم من أواخر السبعينات الاقتراب من الروح الشرقية فوسع تعبيره القومى ليشمل الظلال المرهفة للمقامات المحتوية على «أرباع الصوت» فتوفر على دراستها وتصنيفها، ثم استنبط لنفسه أسلوبا بوليفونيا خاصا للتعامل بها وبدأ يطبقه في دور «كادني الهوى» (في قسم الهنك) والمتتابعة الصغيرة للوتريات وغيرهما. ثم اتخذ هذا الاتجاه أبعادا أعمق

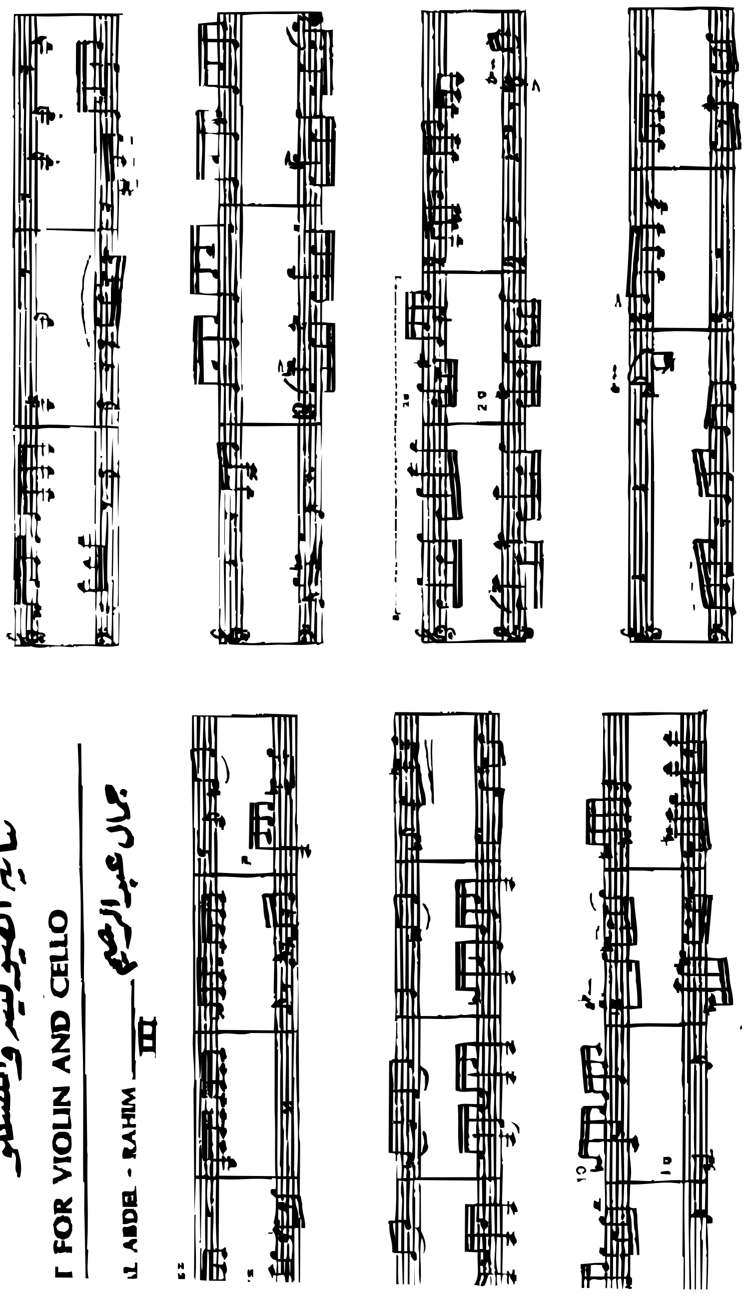
فأبدع فيه «الثنائية للفيولينة والتشيللو» [117] سنة 1981، وأقام حركتيها الأولى والثالثة [118] على ألحان شعبية ولكن بتفنن وتوسع (وهى: سماح النوبة للحركة الأولى، ويا نخلتين للثالثة) [119]. (النموذج على الصفحة التالية).

ثم كتب ارتجالات على لحن بائع متجول للتشيللو المنفرد بدون مصاحبة سنة 1982 وهما من الأعمال القليلة في الربرتوار لهذه المجموعات والآلات [120] «وتأملات» للفيولينة المنفردة سنة 1985. وفى هذه المؤلفات تعامل بحرية تامة بأجناس مقامات الراست والبياتي والصبا والسيكاه وغيرها بعد أن شحنها بطاقات تعبيرية جديدة، أتاحت له ارتياد عوالم نفسية غير مألوفة. ثم امتدت تجاربه في هذا الاتجاه لآلات النفخ الخشبية، والتي اتسع تكنيكها لعزف الأرباع حاليا، فكتب للكلارنيت المنفرد «مناجاة» [121] وأعد منها نسخة معدلة للفلوت المنفرد أسماها «أضواء متكسرة» [122] وكلاهما في المقامات العربية ذات الأرباع.

التلوين والآلات الشعبية

والتلوين عند عبد الرحيم من أقوى أدواته التعبيرية وخاصة في الباليهات والموسيقا التصويرية، وهو يتوسع في استخدام آلات الإيقاع الشعبية المصرية (بأساليب غير مسبوقة) مثل الدف والمزهر والبندير والجلاجل والطار ويمزج بينها وبين آلات الإيقاع الغربية كالفبرافون والماريمبا «والتام تام» والبونجوس وغيرها من آلات الإيقاع الحديثة وذلك بخيال تلويني ينتج ألوانا صوتية باهرة [123] وفى باليه «حسن ونعيمة» كتبه أولا للمزمار والناي والأرغول ولكن تعذر على العازفين الشعبيين الاندماج في إطار تحكمه النوتة والطبقة الصوتية المحددة، فأوحى بتأثير هذه الآلات بالأوبوا والكورانجليه والفلوت والكلارنيت باص. ولبناء الموسيقي عنده محكم سواء في أبسط المقطوعات كالتعلب أو خمس قطع للبيانو، أو في الصيغ الكبيرة مثل صيغة الصوناته، التي طوعها لإحساسه الشرقي.

وهو يحقق هذا الإحكام بالتصرف في الخلايا اللحنية وتطويرها وتلوينها (كما في «الصحوة»، على سبيل المثال) وتحويرها بما يتفق مع المعنى، أو يضفي عليها تجددا



نموذج من الحركة الثالثة من ثنائية الفيولينة والتشللو لجمال عبد الرحيم يوضح تناوله (البوليفوني) للمقامات ذات الارباع

شائقا. والعالم النفسي لهذا المؤلف يدور حول محور مشترك في كل إبداعه هو مصر [124] بتاريخها الفرعوني وبعالم أبناء طبقتها العاملة الصغيرة في المدن، في حاضرها المعاصر بجوانبه الشعبية والوطنية والإنسانية. وعالمه الجمالي الانفعالي، يتراوح بين الحيوية المتدفقة (الصهبة «والروندو» وحركة الرقص المصرية من متتابعة الأوركسترا مثلا) وبين التأمل والشاعرية والشجي الشرقي (مثل الحركة البطيئة في حسن ونعيمة بصفة خاصة أو الصحوة، أو «شكوى» من مقطوعات البيانو أو «الارتجالات» «والثنائية» وغيرها) [125]. هذا وقد نال جمال عبد الرحيم جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقى سنة 1973، وحصل على عدد من الأوسمة والجوائز المصرية والأجنبية [126] وكان له تأثير بعيد وعميق على مسار الموسيقا القومية في مصر بإبداعه وبتوجيهه لتلاميذه [127] نحو المقامية والإيقاعات العربية وغيرها من الوسائل الأصيلة للتعبير القومي [128].

عواطف عبد الكريم (1931)

أول سيدة مصرية تدرس النظريات والتأليف أكاديميا إذ تخصصت فيها في أكاديمية سالزبورج وعادت للتدريس بالمعاهد الموسيقية المتخصصة (كلية التربية الموسيقية والكونسرفتوار) وبمعهد النقد الفني بأكاديمية الفنون، ولعواطف عبد الكريم مؤلفات ناجحة في الموسيقا التصويرية للمسرح مثل آجاممنون «وخارج السور» و«لعبة النهاية» وغيرها، ولمسرح العرايس، مثل «على بابا والأربعين حرامي» و«مدينة الأحلام» التى حققت نجاحا كبيرا، ولها مؤلفات تربوية للكورال ولعزف الأطفال مثل «العازف الصغير» وهى مجموعة متدرجة الصعوبة للعازف الناشئ للبيانو، ولها كذلك عدد من أغاني الكورال (الشعبية) للأطفال. ولها دور فعال في الحياة الموسيقية بحكم عمادتها لكلية التربية الموسيقية لعدة سنوات ورئاستها للجنة الموسيقا المصرية وإشرافها على عدد كبير من البحوث الجادة في الدراسات العليا الموسيقية وبفضل كتاباتها وبرامجها التلفزيونية والإذاعية.

مؤلف مصري في العالم الجديد: حليم الضبع (1921-)

عندما سافر حليم الضبع لأمريكا وهو قرب الثلاثين لم تكن لديه عدة

التأليف الموسيقى إذ لم يكن قد بدأ دراسة التأليف بعد ولكنه كان يحمل بين جوانحه روحا مصرية ارتوت من موسيقا مصر الشعبية والتقليدية والقبطية وتشربت مؤثرات عميقة من مصر التاريخ والطبيعة، وبهذه العدة النفسية، أقبل على العالم الجديد، بحثا عن المستقبل: فكيف تفاعل ابن النيل مع أمريكا وموسيقاها المعاصرة وإلى أي حد أفادته جذوره المصرية هناك؟

القومية: أهي جغرافية أم روحية؟

إن وضع حليم الضبع كمؤلف مصري هاجر لأمريكا ليطرح جانبا هاما من القومية ويثير التساؤل حول التعبير القومي، وهل هو جغرافي مرتبط بالمكان، أو روحي يمكن ممارسته على البعد؟ وإذا لم يعايش المؤلف بيئته الأصلية فكيف تتأثر صلته بمنابعه؟ إن هناك حالات معروفة لمؤلفين ابتعدوا ماديا عن أوطانهم، ولكن قلوبهم ظلت تنبض به ومعه، ومنهم في القرن الماضي شوبان، وفى قرننا بارتوك، الذي لم تطفئ هجرته الاختيارية لأمريكا، جذوة انتمائه المجرى. وهناك مارتينو الذي اضطرته الظروف للحياة خارج وطنه ومع ذلك حافظت موسيقاه على وثوق صلتها بجذوره.

ومن جانب آخر فهناك حالات مضادة لمؤلفين نزحوا عن أوطانهم وتأقلموا بسرعة مع البيئة الجديدة وعبروا بطابعها مثل المؤلف الألماني كورت فايل Weill (1900-1950) الذي هاجر لأمريكا وبعد سنوات قلائل أصبح يكتب بأسلوب أمريكي [129]. فهل نخرج من هذه وتلك بأن القومية موقف ذاتي ونفسي للمؤلف قد يختاره بوعي أو تفرضه طبيعته؟ في ضوء هذا فلنستشف مدى الانتماء القومي، لمؤلف مثل الضبع، عايش حضارتين متناقضتين.

حياته:

ينتمي الضبع لأسرة من صعيد مصر، أتاحت له دراسة الموسيقا الغربية في القاهرة. وفى الجامعة درس الزراعة، كما واصل دراسته لعزف البيانو على شولتس بالقاهرة وبعد تخرجه بقليل، أيقن بأن الموسيقا هي مستقبله فكرس نفسه لها كلية، وعاونته منحة من الفولبرايت على السفر لأمريكا سنة 1950 وهناك تلقى دراسات موسيقية بجامعة نيومكسيكو وكونسرفتوار

نيوانجلند وببوسطن، ثم كانت دراسته للتأليف الموسيقى بمركز بيركشاير Berkshire في تانجلوود [130]-على إرفنج فاين Fine وكوبلاند-من المؤثرات الحاسمة في تكوينه.

وبدأ يكتب الموسيقا من الخمسينات المبكرة بغزارة ملفتة، وحرص منذ البداية على تأكيد انتمائه المصري والشرق في موسيقاه بوسائل شتى، نتناولها عند مناقشة أسلوبه. وكانت الموسيقا التي كتبها لتراجيدية كليتمنسترا Clytemnestra [131] نقطة تحول هامة في حياته الموسيقية إذ استمعت إليها مارتا جراهام بنيويورك سنة 1958 وشعرت بحاستها المرهفة، بالطاقات الكامنة لهذا المؤلف المصري غير المعروف (حينئذ)، واجتذبتها روح الغموض وعبق التاريخ العتيق الذي تشع به الموسيقا، وهو ما كانت تنشده لعملها الدرامي الراقص الذي قدمته بفرقتها الشهيرة سنة 1958.

وبدأت بينهما صلة تعاون مثمر في أعمال مسرحية راقصة مثل آجامينون Agamemnon و«نظرة للبرق» سنة 1962 وغيرها، كما تفتحت له الأبواب فحصل سنة 1959 على منحة جوجنهايم واتسعت آفاق موسيقاه للتجريب فطرق مجال الموسيقا الإلكترونية [132] وكان بذلك أول مصري يرتاده، فكتب سنة 1963 بالاشتراك مع أوتو لويننج Leuning «فانفار (نداء) إلكتروني Electronic Fanfare» وكانت له جولات أخرى في آفاق الرنين الموسيقي الجديد، الذي كان يشغل الموسيقا الأمريكية بعد الخمسينات، فكتب دراما إلكترونية بعنوان «مجنون ليلى».

وتولى حليم الضبع التدريس بجامعة هاوارد ثم بالجامعة الحكومية لمدينة كنت Kent State بولاية أوهايو، ولازال يقوم بالتدريس فيها في مجال الإثنوموزيكولوجية للموسيقا والرقص الأفريقي. وقد حافظ الضبع على صلاته بمصر فهو يزورها من آن لآخر وكذلك بإفريقيا التي أجرى فيها دراسات إثنوموزيكولوجية في موسيقا الحبشة.

مؤلفاته الغربية (غير القومية):

كما هو شأن كثير من الفنانين المغتربين فإن بعض أعماله وخاصة منذ الستينات تشهد بولاء مزدوج، فقد كان من الطبيعي أن ينفعل بالبيئة الأمريكية التي يعايشها منذ ثلث قرن، أو يزيد، وأن يتأثر بالاتجاهات المحدثة للموسيقا

فيها، وبالإمكانات الفنية العريضة التي تتيحها، ولذلك فإن قسما هاما من إنتاجه بعيد عن جذوره المصرية وخاصة في موسيقا الحجرة، كما في عمله المتعدد الأجزاء المسمى (Sonics) لمجموعات شتى من المصادر الآلية والغنائية للرنين، وقد أدخل في بعض مقطوعات هذا العمل طبولا-فهو شديد الشغف بها والبراعة في الكتابة لها-من أنواع ومصادر شتى-وفي عمله المسمى «تقابلات Juxtapositions» جاب عوالم غير مألوفة للرنين الموسيقي، ففي القطعة الثالثة منه مثلا استخدم آلتي هارب وتمباني وكاسات وأجراس ومثلث واكسيلوفون وماريمبا، بالإضافة لصوت متزوسوبرانو.

ومن مغامراته الشائقة ما أسماه (Orchestra of Sonic Vibrations) الذي انطلق فيه في استكشاف آفاق من الألوان والظلال الصوتية الإلكترونية الغربية والجديدة (كما أعد من هذه الموسيقا نسخة مبسطة للوتريات والبيانو وطبول شعبية خشبية وفخارية) بأسلوبه الهيتروفوني.

ومن أعماله الكبيرة في هذا النوع سيمفونياته الثلاث المبكرة [133] وأتبعها بسيمفونية أخرى سنة 1987 هي «رمسيس الثاني» (نتناولها مع مؤلفاته القومية) وأوبرا الذباب [134] The Flies التي تعبر عن أحداث الطلاب العنيفة بجامعته في مدينة كنت سنة 1969. وله كذلك باليه بعنوان «انطباعات من فن جوجان وليجيه Leger ودالي Dali»[135]. وقد قصدنا بهذه الإطلالة على مؤلفاته تلك، أن نقدم صورة أقرب للاكتمال لجولات هذا الفنان، بين عالميه: الأصلي والمكتسب.

أعماله المستوحاة من التراث المصري وأسلوبها:

يبدو أن الخلفية المصرية لحليم الضبع وتمسكه بها قد أسهما في لفت أنظار الأمريكيين له وتمهيد طريق النجاح لفنه، فالأمريكيون شغوفون بطبيعتهم بكل ما هو مجلوب وغريب (Exotic) فما بالنا إذا كان نابعا من حضارة مصر التي يكن لها الغرب التقدير؟ ونحن نستطيع أن نلمح خيطا ممتدا، عبر قدر كبير من إنتاجه، يؤكد انشغاله بقيم موسيقية مستوحاة من تراثه المصري والعربي، سواء في ألحانه أو إيقاعاته وآلاتها، أو مسميات أعماله. ولعل أوضح مثل لذلك سيمفونيته المسماة «رمسيس الثاني رقم 9»، وهي ليست في الواقع التاسعة، ولكنه قصد بهذا الترقيم رمزيته المعبرة عن

القوى التسع عند الفراعنة، والتي نجد لها أصداء في النسيج الموسيقي. وقد كتبها المؤلف لأوركسترا كبير يحفل بآلات الإيقاع العديدة، لمناسبة افتتاح معرض آثار رمسيس الثاني في ممفيس [136]، وعزفت هناك للمرة الأولى سنة 1987 وله كذلك أعمال أبسط بكثير قام فيها بإعداد أغاني شعبية مصرية معروفة كما في سالمة يا سلامة (1979) التي أعدها للكورال.

سيمفونية رمسيس الثاني:

تبلورت في هذا العمل الحديث أهم سمات أسلوب حليم الضبع المصري الانتماء، ومع ذلك فهي سمات عامة لها انعكاس في أغلب مؤلفاته (ونحن نستقي هذه الملاحظات من الاستماع المركز لتسجيلين لها) [137]. والألحان هنا إما نماذج قصيرة جدا من نوتتين أو ثلاث، وتتكرر في هدوء ساكن بغير تنويع كبير، وربما تفرعت عنها امتدادات متحفظة ضيقة النطاق-أو هي ألحان «ندائية خطابية» يكسوها التلوين النحاسي بطابع احتفالي أو حربي قوي، و لكن الطابع الغالب على الحركة الأولى هو تلك المقولات القصيرة التي تبرز فيها شذرات مقامية تتوارى أحيانا وتظهر أحيانا أخرى، موحية بطابع فصيلة مقام الحجاز، بثانيتها الزائدة، ويقوم المؤلف بصقل نماذجه وتشذيبها ببطء وإمعان كما لو كان نحاتا أو صائغا يصقل كتلة ليشكلها تدريجيا وفق خياله [138]، وتحتفظ الموسيقا بهذا الهدوء إلى أن تقاطعها من حين لآخر موجات قصيرة من التصاعد نحو قمم موسيقية يؤكدها بدقات الطبول، أو يقاطعها بلحن تقاسيمي عريض (للتباين) فيه نعومة شرقية رغم كروماتيته ويؤديه الكلارنيت، ثم نسمع لحنا خطابيا (بدون هارمونية) أشبه بالريستاتيف من الوتريات المنخفضة يتناولها المؤلف بأسلوب «فوجالي Fugal» فتردده الوتريات الأخرى وغيرها من المجموعات ولكن بسرعة وحيوية متزايدة. و«الأستيناتو» من الوسائل التي يكثر استخدامها هنا. أما الحركة الوسطى-المعبرة عن حب رمسيس لنفرتاري-فيسود فيها جو ريفي شفاف، نسمع فيه لحنا مقاميا عريضا من الفلوت، مع حوار متحفظ رقيق من آلات متفردة مختارة، منها الهارب وهي من أجمل اللحظات في هذا العمل وكأنها واحة ظليلة.

وفي الحركة الأخيرة تعود الموسيقا للطابع الخطابي بتلوين نحاسي

ندائي مع لحن ثان يقترب من روح موسيقا الأحياء الشعبية المصرية، وتأتي فقرة قوية من طبول مختلفة فتبث التدفق الحيوي ثم تختتم الحركة بنداء نحاسي قاطع عظيم التنافر، ينهي السيمفونية نهاية براقة. وهذا العمل الكبير حافل بأجواء نفسية شديدة التنوع تنطق بتمكن المؤلف من التعامل مع الأوركسترا بصنعة جريئة محدثة، يغلب فيها نسيج هارموني وهيتروفوني Heterphonic يضم بالطبع قدرا كبيرا من التنافر، الذي يميز أسلوب حليم الضبع بصفة عامة، كغيره من المعاصرين.

الصيغ والآلات الشرقية ودورها في مؤلفاته الشرقية الاتجاه:

للآلات الشعبية، مصرية وأفريقية، (ومكسيكية أحيانا) دور مرموق في عدد من أعماله، إما في مؤلفات منفردة كما في أعماله العديدة لآلة «الدربكة»[139] أو ضمن مجموعات أخرى.

هو كتب للدربكة بالذات «فانتازية تحميلFantasia-Tahmeel» سنة 1954، ثم كونشيرتو مع الأوركسترا الوتري، أعاد صياغته ثانية سنة 1960 (وهو يعزف كذلك للتمباني كبديل عن الدربكة). وأدخل الضبع نفس الآلة ضمن مجموعات أخرى كما في عمل Sonics وجدير بالذكر أن خبرته الواسعة بعزف عدد من الآلات الإيقاعية الشعبية أسفرت عن ابتكاره لطريقة خاصة في التدوين الموسيقي للطبول [140].

والصيغ العربية ماثلة في موسيقاه وبخاصة «التحميلة» التي استخدمها-بتصرف-في عمل أوركسترالي سنة 58 ثم آخر لموسيقا الحجرة لآلتي بيانو بعنوان ثنائي تحميل رقم [141] Duo Tahmeel No. 1 وهو يتعامل بهذه الصيغة على أساس المبدأ العام (للتحميلة) للتقابل بين أقسام «جماعية» وأخرى متفردة (أو لمجموعات صغيرة العدد) ولكنه لا يلتزم بحرفية صيغتها التقليدية، في التناوب أو في وضوح الأقسام.

وللضبع طريقته الشائقة في تسمية أعماله بمسميات عربية تشهد بجزالة لغته منها على سبيل المثال: «في المفارق وجدان» وهو عمل أوركسترالي كتبه خصيصا لأوركسترا الكونسرفتوار المصري [142] أو «المقطع في فن القطع Mekta In the Art of Kita» وهو عمل للبيانو من ثلاثة أجزاء يضم قطعا تعليمية قصيرة أطلق عليها مسميات مأخوذة عن ضروب إيقاعية عربية مثل «بسيط» بينما هي في ميزان رباعي-وأخرى أسماها «سماعي»

MEKTA
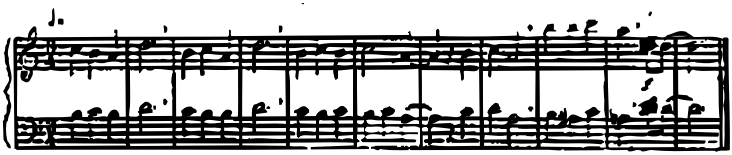
IN THE ART OF KITA

BOOK 1

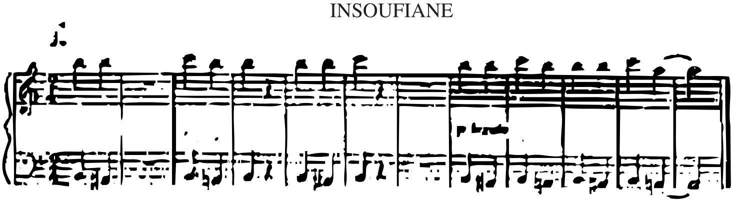
HALIM EL -DABH
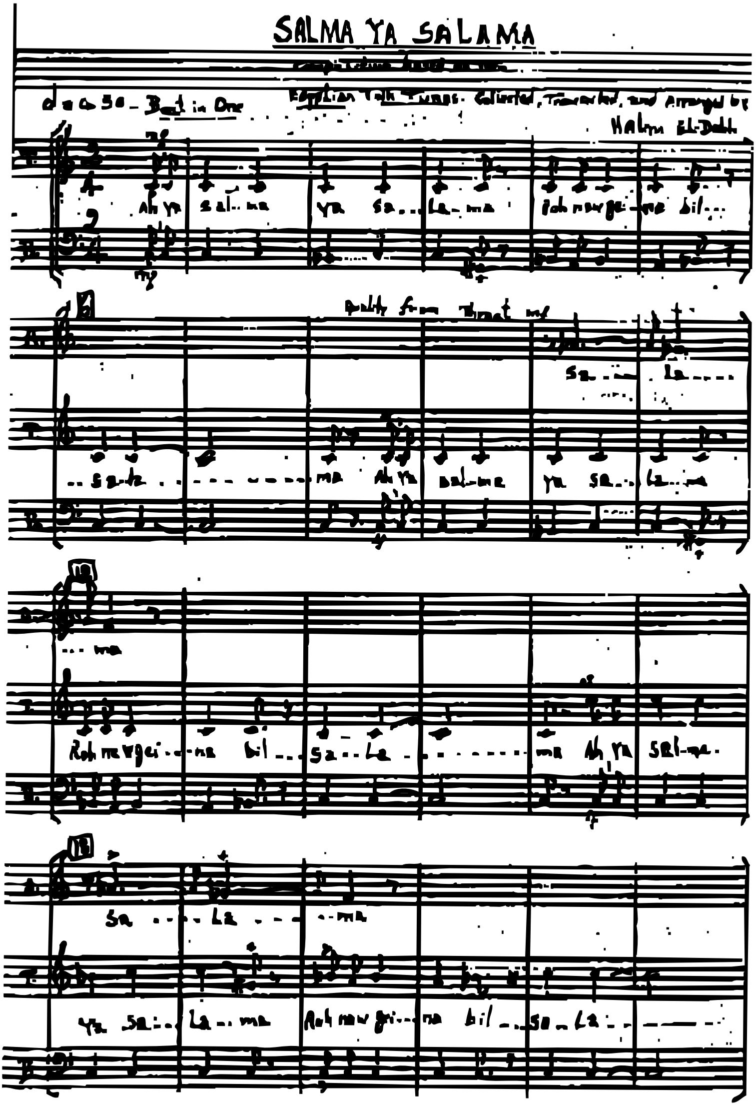


SAMAI



INSOUFIANE



حليم الضبع : بعض نماذج مقطوعات البيانو من عمله المسمى « المقطع في فن القطع »: الدراسة الأواى المسماة «بسيط» و الثانية «سماعي» و الثالثة «صوفيان» (وهي اسماء تستخدم هنا لجرسها وللأثر النفسي فقط) ويلاحظ القفلة في رقم 2.



مقطوعة أعدها حليم الضبع للكورال على أساس أغنيتين شعبيتين مصريتين
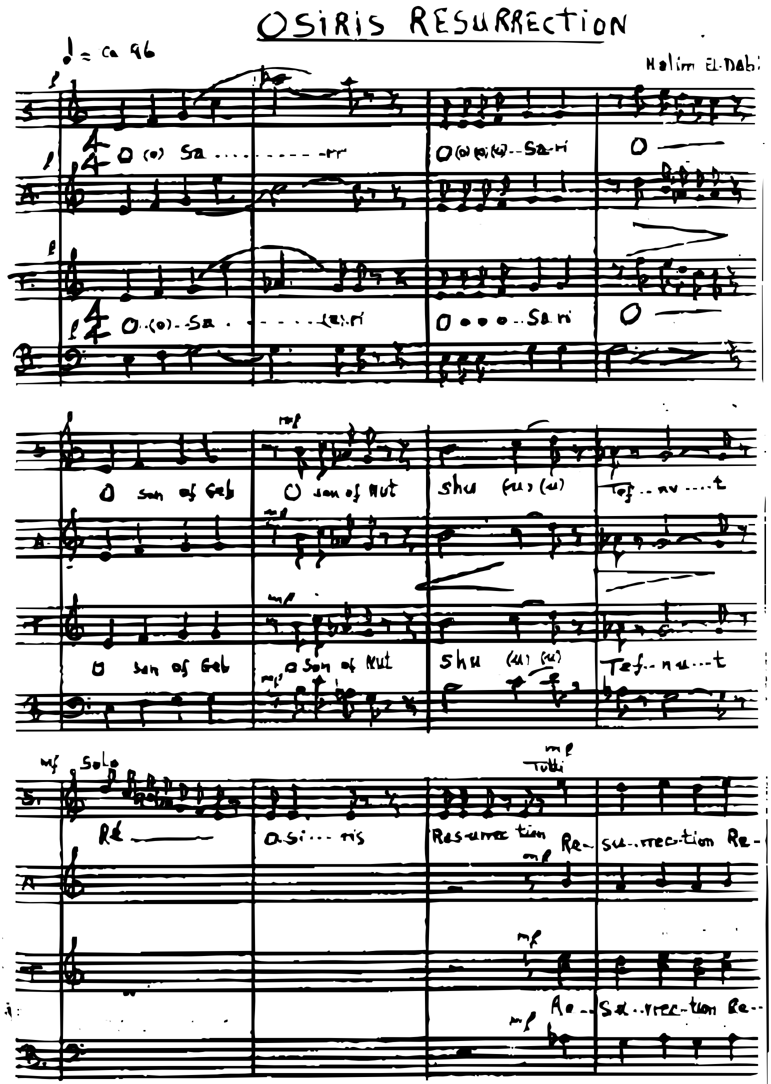
بينما هي في ميزان ثلاثي بسيط-وثالثة أسماها «صوفيان» بينما هي في الميزان الثنائي، فهو يستخدم هذه المسميات-لجرسها ولأثرها النفسي-وليس لمضمونها-كما أوضح. وألحان هذه القطع بسيطة مقامية يكثفها هبتروفونيا غالبا بثانيات صغيرة تولد تنافرا معاصرا ويعمد أحيانا لعناقيد الأصوات (عند بعض القفلات).

ومؤلفاته لمجموعات موسيقا الحجرة تحمل أسماء عربية تكتب بالحروف اللاتينية مثل Thulathiyya (ثلاثية تريو) أو ثمانية ThumaniyyaOctet وله عناوين إيحائية مثل «تأملات على النيل» أو «فلوكة Felucca» التي أطلق عليها كذلك «صوناته تحميل Sonata Tahmeel» ومجموعاته الثلاث «عربيات Arbiyyat» التي تستلهم عناصر لحنية وإيقاعية-وأفريقيات المستمدة من مصادر أفريقية و«مصريات Misriyyat» هي أوضح مؤلفاته للبيانو إعلانا عن جذوره الأصلية. وكتب كذلك لابنتيه «أغاني مهد» بعنوان «شادية» سنة 55 و«أميرة» سنة 59.

موسيقي للفرعون: وأخيرا فإن من أقوى أعماله المصرية الانتماء موسيقاه لعرض الصوت والضوء في الهرم (Music for the Pharaoh) سنة 1960، فهي تقوم بوظيفتها النفسية في العرض بالانطباع العام الذي تتركه لدى المشاهد، بالتاريخ السحيق وذلك باستخدامه الخاص للكورال وبتلويناتها الفريدة وروحها الموحية بالضخامة والعراقة، وهو شديد الاهتمام بالموضوعات التاريخية الفرعونية (انظر النموذج ص 339).

أسلوبه اللحني والإيقاعي:

الألحان كما ذكرنا في موسيقا الضبع تميل نحو المقامية، وهي نماذج مقتضبة ضيقة النطاق في أغلب الحالات، تشعر المستمع بأنها تكاد تتعمد الابتعاد عن العذوبة-وهي في هذا تساير اتجاها سائدا في الغرب-في عصرنا-لولا أن طبيعته الشرقية تغلبه في أحيان أخرى، فينطلق بألحان تتسم بطابع تقاسيمي شرقي الغنائية، وتطل برأسها من ثنايا نسيجه الهارموني والهيتيروفوني الذي يميزه التنافر المعاصر، أما الإيقاع فهو من مصادر حيوية موسيقاه وهو إيقاع «خارجي»، ويستطيع المستمع أن يشعر فيه، بالنبض المنتظم ولكنه يضفي على هذا الانتظام تشويقا بتقسيماته



قسم كورالي لحليم الضبع من أوبراه «بتاح والرقية السحرية»

الداخلية البارعة وباستخدامه للسنكوب ثم باعتماده الكبير على آلات الإيقاع بألوانها الثرية، التي يوظفها بتوفيق كبير يدل على أهميتها في فكره الإيقاعي والتلويني معا.

ومؤلفات حليم الضبع تلقى التقدير والحفاوة في أمريكا وتقدم في ولايات عديدة وكذلك في أوروبا وهي منشورة لدى دار بيترز ولا مراء في نجاحه كمؤلف معاصر شق طريقه في العالم الجديد، بكفاحه وابتكاره.

وهكذا نرى مؤلف مصر المغترب يسعى للتوفيق بين عالمين، فيعبر عن جذوره وعن حاضره بلغة شخصية تتميز بجرأة وخيال وتلوين فريد بلغة حوت الملامح المصرية والعربية وابتعدت بها عن جوهرها الشرقي. وإذا كانت موسيقاه تثير إعجاب المستمع الأمريكي بتضميناتها المصرية الشرقية، فإنها بتضميناتها الغربية الحديثة-تثير فضول المستمع الشرقي، ممتزجا بالاعتداد بالمواطن الذي تصفق له أمريكا.. ومما يؤسف عليه أنها لا تقدم في مصر والشرق بالقدر الكافي.

الموسيقا القومية المصرية: بين الجماهير والأجهزة الموسيقية:

وإذا كنا نأسى لأن موسيقا الضبع لا يسمعها مواطنوه في الشرق ومصر بالقدر الكافي، فلابد أن نشير إلى أن موسيقا المؤلفين المصريين (المقيمين في بلادهم) ليست أسعد حظا بكثير، فموسيقاهم بأجيالهم الثلاثة لازالت تعيش بمعزل عن تيارات الحياة الموسيقية اليومية، وتقديم أعمالهم لازال رهن المصادفة [143] وهو ما لا يفسح لمبدعيها فرص الانتشار والاحتكاك الجماهيري الحيوي، ولا يفتح أمام موسيقاهم السبل الكافية للتفاعل الحي مع المجتمع وللإسهام الحقيقي-كغيرها من الفنون المصرية الجديدة-في تشكيل وجدان الإنسان المصري الجديد، مثلما لمسنا في تركيا أو أمريكا اللاتينية (ولا نقول الاتحاد السوفييتي أو المجر، فهذه شعوب أوروبية لها جذور موسيقية عميقة)، حيث تتبنى بلادهم مؤلفيها «القوميين» وتحتضنهم كل مؤسساتها وأجهزتها: الموسيقية والإعلامية والدبلوماسية والتعليمية على السواء، كجزء من خطتها الثقافية القومية نحو غد أفضل. ولكنا مع ذلك نتطلع بتفاؤل إلى غد مشرق غير بعيد، تستقر فيه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ويسود السلام وبتأصيل الوعي بقيمة الثقافة والفنون، والموسيقا التي هي أرفع فنون الإنسان بكل تساميها وثرائها وليس الغناء والترفيه

وحدهما-حينئذ سيسمع العالم ومن الشرق الذي تجاوز محنه، صوتا موسيقيا خاصا بنا، يتحدث بلهجات نابعة من ماضينا، صادقة التعبير عن حاضرنا، متغنية لمستقبل أفضل لنا وللبشرية، وبمثل هذا الصوت الموسيقي القومي نحقق التواصل الإنساني مع العالم كله على قدم المساواة وبإنجازات موسيقية أصيلة نحن بها جديرون.

الجيل الثالث:

ولا نختتم هذا العرض للموسيقا القومية المصرية دون الإشارة إلى بعض مؤلفي الجيل الثالث وهو الذي كان أول الأجيال تحصيلا لدراسة أكاديمية للتأليف الموسيقي في مصر قبل السفر للخارج. ونذكر منه: جمال سلامة 1945 الذي تخرج في الكونسيرفتوار ثم درس في موسكو خلال عامين تقريبا على خاتشاتوريان عاد بعدها ليكتب الموسيقا التصويرية للأفلام، ولتلحين الأغاني الدارجة والمسرحيات الموسيقية مثل «عيون بهية» (على نص سياسي لرشاد رشدي سنة 1977) وأعماله الموسيقية البحتة محدودة جدا، ولكنها تدل على موهبة لم تستغل، وكانت له في بعضها اهتمامات بالمقامات ذات الأرباع كما في رقصة الأقصر وما إليها وهو ضمن هيئة التدريس بالكونسيرفتوار.

وأحمد الصعيدي كذلك من خريجي قسم التأليف بالكونسيرفتوار استكمل دراساته العليا في أكاديمية الموسيقا بفيينا حيث درس التأليف على ف. تسيرها والقيادة على أوتار سويتنر وبعد عودته لمصر مارس نشاطا واسعا في القيادة وله مؤلفات أوركسترالية مكتوبة بلغة هارمونية معاصرة وان كانت ملتزمة بمراكز تونالية محسوسة. ومن أنجح أعماله «تقاسيم» للكلارنيت والأوركسترا وله بعض أعمال موسيقا الحجرة وهو يقوم بالتدريس في الكونسيرفتوار.

وراجح داود ينتمي لجيل أصغر سنا درس التأليف في الكونسيرفتوار على جمال عبد الرحيم والكنترانبط والفوجة على عواطف عبد الكريم، ثم استكمل دراساته العليا في النمسا على ى. كرستيان دافيد. وكتب أعمالا بحتة محكمة للوتريات تميزت برنينها الدسم المعاصر وبالنزعة العقلانية والتشابك البوليفوني أحيانا، وله أعمال للموسيقا التصويرية للأفلام

الوثائقية وغيرها تدل على خيال واسع وهو يقوم بالتدريس في الكونسيرفتوار.

ومونا غنيم (زوجته) ثاني سيدة مصرية تبدع الموسيقا «القومية»، تخرجت في الكونسيرفتوار حيث درست التأليف على جمال عبد الرحيم والكنترابنط والفوجة على عواطف عبد الكريم، واستكملت دراساتها العليا في أكاديمية فيينا على ى. ك. دافيد. وتتميز مؤلفاتها للبيانو والأوركسترا ولموسيقا الحجرة (وبخاصة للفلوت المنفرد) بنزعة رومانسية حديثة تغلب عليها الميلودية المقامية بوضوح محبب، وأعمالها العديدة للموسيقا التصويرية للسينما تشهد بخصوبة موهبتها وتميزها، وهي تقوم بالتدريس بقسم التأليف بالكونسيرفتوار.

ونادر عباسي من أكثر خريجي قسم التأليف موهبة وابتكارا، وقد تتلمذ في التأليف على جمال عبد الرحيم والفوجة على ع. عبد الكريم. كتب مؤلفات غنائية تشهد بموهبة واضحة في الابتكار اللحني على أساس المقامات، ومن أعماله الناجحة لموسيقا الحجرة صياغته لدور «العفو يا سيد الملاح» للوتريات والتي تعامل فيها بفهم مع المقامات العربية ذات الأرباع وله أغاني رقيقة، وهو يعمل في سويسرا.

ومن دارسي التأليف هناك محمد عبد الوهاب عبد الفتاح خريج قسم التأليف بالكونسيرفتوار حيث تتلمذ على جمال عبد الرحيم في التأليف وعواطف عبد الكريم في الفوجة ثم سافر للنمسا لاستكمال دراساته العليا بأكاديمياتها، وله أعمال متعددة لموسيقا الحجرة والأوركسترا من أبرزها القصيد السيمفوني «وادي الملوك» وعمله «مشاهد من الطفولة» وغيره يدل على اتجاهه المقامي واهتمامه بالإيقاعات المركبة وآلات الإيقاع الشعبية وبحثه في المقامات العربية ذات الأرباع، وله أغان وأناشيد لكورال الأطفال. ومن نفس الجيل نذكر علاء الدين مصطفى الذي كتب مؤلفات سلسة للبيانو وله أعمال أوركسترالية منها «سيمفونية مصرية».

ومن جيل أحدث قليلا هناك خالد شكري الذي يهتم بالكتابة للبيانو رغم خبرته الواضحة في التلوين (التوزيع الأوركسترالي) وبعض مقطوعاته للبيانو مبتكرة وحساسة للغاية.

وشريف محي الدين وهو كذلك خريج الكونسيرفتوار في النفخ والتأليف

الذي درسه على جمال عبد الرحيم والفوجة على عواطف عبد الكريم، وهو من أنشط مؤلفي هذا الجيل الشاب وأوسعهم خيالا، وله أعمال غنائية متعددة حققت نجاحا، وأخرى لموسيقا الحجرة منها مؤلفات في المقامات ذات الأرباع للكلارنيت المنفرد، وله نزعات تجريبية في المزج بين الموسيقا المسجلة مسبقا أو التي تعزفها آلات إلكترونية (السنثيسايزر) مع الآلات. وله مؤلفات أوركسترالية عديدة منه مرثية لشادي عبد السلام وقد كتب «الفانفار» النحاسي الذي عزف في افتتاح أوبرا القاهرة الجديدة سنة 1988 وله كذلك مسرحيات غنائية للأطفال لقيت نجاحا.

الموسيقا الفنية المتطورة في العالم العربي اليوم:

بدأنا هذا العرض لأصداء القومية في الشرق بعرض الموسيقا في تركيا، ولبنان، ومصر، باعتبارها أكثر شعوب المنطقة اتصالا بالغرب، وتأثرا به في حياتها الموسيقية، وهي التي أنجبت طاقات مبدعة في التأليف والأداء حققت نجاحات محلية ودولية.. ولكن هناك في أنحاء العالم العربي بوادر أولية لإبداعات وليدة تسعى للتوفيق بين التراث المحلي وفنون الموسيقا الغربية، ففي الجزائر بدأت قلة معدودة من الشباب تدرس الموسيقا الغربية في فرنسا وغيرها، وتسعى لابتكار موسيقا جديدة تحمل روح الموسيقا الأندلسية. وبعد العودة بدءوا في العزف والتدريس وقيادة الأوركسترا وبعض محاولات التأليف المتطورة. ومن الأسماء التي أتيحت للكاتبة فرصة التعرف على عملها في الجزائر: مرزاق بو جميعة، وعبد الوهاب سليم، وقد اتجه عملهم نحو التوزيع الأوركسترالي «للنوبة الأندلسية» وتقديمها لجماهير (محدودة) بواسطة أوركسترا «كونسيرفتوار» الجزائرية التي تدرس فيه الآلات الأوركسترالية الغربية جنبا إلى جنب مع الموسيقا الأندلسية بتراثها وآلاتها. ومازالت هذه الجهود الوليدة تسعى لتعبيد طريق جديد لم تتضح معالمه بعد.

أما تونس فلأن التعليم الموسيقي فيها مستمر في أحضان التراث الأندلسي الذي يحظى باحترام مثالي، ومع ذلك فقد ظهرت بجانبه تكوينات موسيقية أخرى، منها أوركسترا سيمفوني يضم عدة أعضاء أوروبيين بجانب بعض التونسيين [144]، وهو يقدم حفلاته في المهرجان والمناسبات الدولية..

وهناك من الشباب التونسي من اتجه لدراسة الموسيقا الغربية في أوروبا، وهناك تجارب أولية بدأت ببعض الأعمال الأوركسترالية التي ابتكرها موسيقيون شرقيون التوجه من جيل راسخ يمثله صالح المهدي [145] .. وقد تولى توزيع هذه التجارب موسيقيون غربيون. ولكن ليس هناك دلائل واضحة على وجود جيل من المؤلفين الموسيقيين القوميين في تونس يفرض نفسه وإبداعه على الرأي العام الموسيقي عربيا ودوليا.

ونستطيع القول بأن ليبيا لم تتجه نحو الموسيقا الغربية، ولا الموسيقا القومية المتطورة حتى الآن، على الرغم من قيام معهد موسيقى فيها يتولى التدريس فيه موسيقيون من البلاد العربية ومن الخارج.

وفي المملكة المغربية مازالت اللغة الموسيقية (الرسمية). (إن صح هذا التعبير) للبلاد، هي لغة الموسيقا الأندلسية التي تحظى باهتمام وتبجيل حكومي وشعبي واسع. ولعل هذا الارتباط العميق بالتراث الأندلسي لا يدع مجالا كبيرا لاحتمالات التطوير أو الاتجاه نحو خلق موسيقا من الجيل الأحدث الذي استفاد من دراسات الموسيقا الغربية، ولكنها ما تزال طموحات فردية متناثرة لا تدل على قيام حركة أو مدرسة قومية بعد.. ولقد كان المتوقع أن تنشط حركة الإبداع بوجود أوركسترا سيمفوني مما سوف يفتح آفاقا جديدة.

وتتمتع الموسيقا في سوريا بخلفية ثقافية مستنيرة تدل على التقدير لدور الموسيقا في حياة الشعب، حيث يستعين معهد دمشق [146] الموسيقي بأساتذة أجانب وبخاصة من السوفييت، لتعليم العزف على مستويات جادة. وقد أنجبت سوريا بعض العازفين، والعازفات، ممن اثبتوا وجودهم دوليا في المسابقات الموسيقية، ولكن قضية الإبداع الموسيقي القومي في سوريا لم تفرض نفسها على الساحة الموسيقية العربية أو الدولية حتى الآن.

أما بلاد الخليج فقد شهدت صحوة ثقافية في الحقب الأخيرة غيرت إلى حد كبير من طابع البداوة فيها وارتفعت إلى مستوى حضاري جديد، ففي البحرين على سبيل المثال نلمس اهتماما موسيقيا كبيرا ظهر في إيفاد المبعوثين للدراسة الجادة للموسيقا سواء في مصر (بمعهد الكونسيرفتوار) أو في الخارج، ولا نستطيع التحدث عن موسيقا «قومية بحرانية» بالمعنى الحقيقي حتى الآن، ولكن هناك محاولات وليدة ظهرت لبعض من الشباب

البحرينيين مثل مجيد مرهون (عبد المجيد عبد الحميد مرهون) (1945) الذي علم نفسه الموسيقا تعليما ذاتيا رغم ظروف حياته القاسية، وقد كتب عددا من الأعمال نشير منها إلى السمفونيتين: الأولى في مقام ري الصغير مصنف70. والثانية في مقام مي بيمول الكبير مصنف 71.

وله كانتاته شبه دينية بعنوان «أغنية الراحلين» للسوبرانو والأوركسترا وكونشيرتو للساكسوفون والأوركسترا وعدد من المقطوعات لمجموعات تشبه موسيقا الحجرة وتنويعات للأوركسترا على لحن في مقام مي الصغير وصوناته للبيانو وأخرى للفيولينة، وأغلب مؤلفاته لم يعزف أو يسجل مما جعل انتشارها في أضيق الحدود وقد اطلعنا على بعض مدوناته، وهي تدل على موهبته ومدى اجتهاده الشخصي وإن لم تكن تحمل ملامح واضحة تقترب من روح موسيقا البحرين. ومن معاصريه من هذا الجيل عدد من الشبان الذين درسوا الموسيقا عزفا أو تأليفا على مستوى جيد نذكر منهم وحيد الخان (1958) الذي درس وحصل على دبلوم الكونسيرفتوار بالقاهرة في عزف الأوبوا، ودراسته للماجستير اتجهت إلى «علوم الموسيقا» وهو حاليا مدير «المعهد الكلاسيكي للموسيقا في البحرين، وله كتابات ودراسات في الموسيقا الشعبية لبلاده، وأغلب أعماله الموسيقية تدور حول ألحان شعبية محلية يتناولها أوركستراليا مثل تنويعات الأوركسترا على لحن «البوشيه» وثلاثية للوتريات عل لحن «يا عزيز العين» وغيره من الألحان البحرينية وبعض الألحان الدارجة المصرية مثل «زروني كل سنة مرة» (سيد درويش) وشمس الشموسة، وله بعض الأعمال الموسيقية التصويرية للتلفزيون وبعض مسرحيات الأطفال.

وهناك عصام الجودر (1962) الذي تخرج في التأليف من الكونسيرفتوار المصري وكتب فانتازيا للكلارنيت والأوركسترا الوتري وبعض الأعمال الغنائية لصوت الآلطو والأوركسترا ومتتابعة للبيانو وثنائية للأوبوا والفاجوط وغيرها. وهو يعمل حاليا في الموسيقا بوزارة الإعلام في بلاده. وخليفة دعيج (1963) من خريجي كونسيرفتوار القاهرة وله بعض المؤلفات نذكر منها رباعية وترية وفانتازيا. ومبارك نجم (1975) كذلك من خريجي قسم التأليف بالكونسيرفتوار ثم حصل على دبلوم أكاديمية الموسيقا بلندن وهو يعمل حاليا مديرا لموسيقات الشرطة بوزارة الداخلية في البحرين وله

بعض الأعمال لآلات النفخ كما لحن بعض الأغاني.

وهناك جمال محمد أحمد من خريجي كونسيرفتوار القاهرة وله نشاط كبير في مجال التوزيع الموسيقى «والتلحين».

وخلاصة القول في هذه الأعمال الموسيقية الجديدة أنها قليلة التداول جدا رغم وجود بوادر طيبة لتفتح موسيقي في البحرين ولازالت هذه التجارب الأولى تتلمس الطريق نحو موسيقا بحرينية يمكن أن تتبلور في المستقبل عن بداية اتجاه نحو الموسيقا القومية، عندما يكتمل من حولها البناء الحقيقي لحياة موسيقية بالمعنى الغربي المشار إليه قبلا.

وأخيرا فإن الخطوة الأولى على طريق تنشيط الحياة الموسيقية في المشرق العربي بصفة عامة تتوقف أولا على النمو والازدهار الثقافي الذي يفتح الآفاق لتقبل فنون موسيقية جديدة تتطلبها الحياة الثقافية في البلاد وتقدرها، ولا زال أمام وطننا العربي طريق طويل وشاق لكي يحقق هذا الازدهار والتفتح المواتي لنمو فنون مبتكرة جديدة ترتبط بتراث هذه الشعوب ولا تخشى الانطلاق نحو آفاق رحبة بما يحقق الأصالة والتحديث المستنير.



عدنان سايجون



عواطف عبد الكريم



رسم لأوبرا القاهرة الجديدة التي افتتحت 1988



جمال عبد الرحيم



أبو بكر خيرت



رفعت جرانة



قاعة سيد درويش (القاهرة)

مراجع الفصل الخامس

- Al-Faruqi, Ismail: Islam and Art, Ex fG.P. Mausonneuve-Larose Paris.

- Atiyah N. George & Oweiss M. Ibrahim: Arab Civilization, Challenges and Responses: Studies in Honor of Constantin Zurayk, State.1988 University of New York Press

- Berque, Jacques: Cultural Expression in Arab Society Today)Lan-gages Arabes du Present(Translated by W. Stookey 1978, Uni-versity of Texas Press; Modern Middle East Series No. 3, spon sored by the Center for Middle Eastern Studies, University of Texas, Austin.

- Chabrier, Jean Claude: Music in the Fertile Crescent: Lebanon, Syr-.1974 3. ia, Iraq; In: Cultures Vol. 1 No

- Danielou, Alain:)and J. BrunnetO Die Musik Asiens, Heinrichshof-.ens Verlag

- El Kholy, Samha: The Traditions of Improvisation in Arab Music. 1978 Cairo

- The Musical life of Egypt, from <Education and Modernization in.1974 Egypt> Ain Shaims University Press, Cairo

- The Function of Music in Islamic Culture, The National Book Or-.1984, ganization, Cairo

- Elsner, Jurgen: Some Remarks on the Problems of Tradition in the Music Cultures of Countries outside Europe, Paper.

- Zum Problem Des Maqam, aus Bericht uber den Internationalen.1970 Musikwissenschaftlichen Kongress, Leipzig/Kassel

- Jabara, Abdeen and Janice Terry, editors: The Arab World from Nationalism to Revolution. The Medina University Press, Inter.1971 national, Illinois

- Griffith, Paul, Editor, The Thames & Hudson Encyclopedia of 20 th.1968, Century Music

- Gradenwitz, Peter: Music in Ostischen Mittelmeerrraum, Article in.1961 Musica, December

- Izzeddin, Nejla: The Arab World, Past, Present and Future; Henry.1953 Regency Company

- Kedoury, Elie: Nationalism.

- Nationalism in Asia and Africa; ANAL BOOK, The World Pub.1970. lishing Co

- Leiden, Carl, Editor: The Conflict of Traditionalism and Modernism in the Muslim Middle East: Edited from papers delivered March29- 31 1965, The University of Texas at Austin.

- Mainguy, Marc Henri: La Musique Du Liban. Les Editions Dar-Al.1969, Nahar, Beyrout

- Nettl, Bruno: The Western Impact of World Music Change, Adaptation, Survival; Schirmer Books)A Division of Macmillan Inc1958, New York.

- Oransay Gultekin: 60 Turk Bagdar, Ankara. 1965,

- Powers, Harold, Editor; Symposium on Art Music‘s in Muslim Nations; Journal of the Society for Asian Music, Vol. XII

- Samil K. Farsoun, editor: Arab Society, Continuity and Change.1985, Groom Helm

المراجع العربية:

- أبو غازي، بدر الدين: الفنون الجميلة في مصر «جيل من الرواد»، مطبوعات جمعية الفنون الجميلة، القاهرة 1975 م.
- أحمد، عبد الكريم: القومية والمذاهب السياسية، القاهرة 1970 م.
- الرافعي، عبد الرحمن: في أعقاب الثورة المصرية 1919، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة.
- أنور، عبد الملك: نهضة مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1983 م.-بيرك، جاك: مصر الإمبريالية والثورة. ترجمة يوسف شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987 م.
- سعيد، حامد: «المعنى الثقافي للثورة»، التجديد على النسق الحديث «من مجموعة محاضرات، الفن في مصر عبر العصور/ الشخصية المتميزة»/ وزارة الثقافة، مركز الفن والحياة 1970، القاهرة.
- عبد الصبور، صلاح: قصة الضمير المصري الحديث، القاهرة 1972 م.
- كتاب المؤتمر الدولي للموسيقا المنعقد في القاهرة 1932، وزارة المعارف العمومية القاهرة 1933 م.
- أوركسترا القاهرة السيمفوني: أنشأته وزارة الثقافة والإرشاد القومي-القاهرة 1960م.

الهوامش

هوامش المقدمة

(1) قدوري-عبد الكريم أحمد

(2) التي مر بها بروكوفييف سترافنسكي وبارتوك وهندمت في مراحل من إنتاجهم.

(3) التي ابتدعها شونبرج، وتبعه فيها آلبان بيرج وآ. فون فيبرن وكثيرون غيرهم.

(4) من ابتكارات جون كيدج CAGE

(5) ابتدعها بيرشيفر ونشرها فاريز وغيره.

هوامش الفصل الأول

(1) كان للمدرسة الأسبانية شأن في تاريخ الموسيقا في القرن السادس عشر بفضل الأعمال الدينية لمؤلفيها: موراليز 1553- 1500(Morales) وفيكتوريا (1549-1611).

(2) ب. دي سارازاتي (1876- 1908) عازف فيولينة شهير كتب لها مقطوعات جذابة.

(3) باو أو (بابلو) كازالس (1876- 1969) من أشهر وربما أشهر عازفي التشيللو في العالم، وهو قائد أوركسترا ومعلم وله مؤلفات سيمفونية.

(4) ليلة في مدريد، وخوتا آراجونية.

(5) افتتاحية على ألحان أسبانية.

(6) الكابرتشيو الأسباني الشهير.

(7) «أسبانيا» وَ «هابانيرا»

(8) السيمفونية الأسبانية للفيولينة والأوركسترا التي كتبها للعازف الأسباني سارازاتي.

(9) أوبرا كارمن (التي لا يعتبرها الأسبان صادقة التعبير عن موسيقاهم)!

(10) خوتا آراجونية، «كابريس أندلي»

(11) أيبيريا، وليلة في غرناطة.

(12) رافيل مولود قرب حدود أسبانيا، كتب أوبرا «الساعة الأسبانية»، والبوليرو المعروف، ورابسودية أسبانية، وآلبورادا (أغنية الفجر) ديل جراسيوزو..

(13) موسيقى ليلية من مدريد.

(14) رابسودية أسبانية وغيرها

(15) زرياب: تلميذ أسحق الموصلي في بغداد ومنافسه، نزح إلى الأندلس في عهد عبد الرحمن الثاني وأسس في قرطبة مدرسة نشرت الموسيقا والغناء العربي في الأندلس واشتهر بإضافاته للعود (الوتر الخامس وريشة النسر) ولكن مدرسته العلمية لتعليم الغناء تعد من أقدم مناهج تعليم الغناء في العالم، ولا ندري هل هناك صلة ما بين مدرسته القديمة ومدارس الغناء المتقدمة الحديثة في أسبانيا (منذ مانويل جارينثيا وأبنائه) وهي التي أخرجت في عمرنا الحاضر الأصوات الأسبانية الشهيرة مثل:

فيكتوريا دي لوس انجليس ومونسيرات، كابابيه وبلاثيدو دومنجوه، وخوزيه كاريراس) وغيرهم؟
(16) تشير ليفرمور إلى وجود ثمانية وثلاثين نصا للإنشاد المستعرب باقية حتى الآن وهي ترجع للقرن الثاني عشر ويذكر تشيس أن الشعب قاوم منع الإنشاد المستعرب واحتفظت به بعض الكنائس بعد القرن الثالث عشر (انظر فارمر: حقائق تاريخية).
(17) من الطريف أن مجمع فالأدوليد الديني اضطر لإصدار قرار 1322 بمنع استخدام الموسيقيين العرب في الخدمات والأعياد الدينية المسيحية (جروف. أسبانيا، ليفرمور، تريند)
(18) تضم مجموعة الكانتيجاس 417 لحنا لأغاني ورقصات دارجة Popular عن العذراء وهي أقيم مجموعة باقية لموسيقا العصور الوسطى في أسبانيا (انظر ريبيرا، تريند، تشيسس)
(19) فارمر: كتاب تاريخ الموسيقا المصور: الموسيقا الإسلامية.
(20) كتاب ريبيرا Music in Arabia and Spain عبارة عن دراسة لأناشيد السيدة العذراء».
(21) يعترف. رايت (تراث الإسلام) بأثر العرب الواضح في مسميات الآلات وإن تحفظ في مدى أثرهم على صيغ الأناشيد الواردة في الكانتيجاس.
(22) ينكر (تريند) أثر اللغة العربية على الأسبانية ولكنه يعترف بأن الألفاظ الأسبانية العربية الأصل مثل أسماء الآلات تدل على ما أخذته أسبانيا عن الفتح الإسلامي.
(23) أورد تشيش رأيا لأورتيجا أي جاسيت يقول: إن أسبانيا ليست شعبا Nation بل مجموعة أقاليم شبه منعزلة ولذلك لم تكن الوحدة القومية نموا طبيعيا في أسبانيا بل سياسيا.
(24) «الغناء العميق» غناء فولكلوري يعكس الجانب المأساوي للحياة ويمتاز بطابعه العميق وألحانه المزخرفة بما يوحي بالأثر العربي.
(25) قدم الغجر Gypsies لأسبانيا في القرن الخامس عشر وأثروا على موسيقاها فغيروا طابع الغناء العميق بأسلوبهم الجامح المبالغ، فتفرع عنه غناء الفلامنكو المنتشر في الأندلس والذي تغلب فيه الإيقاعات العرجاء (الخماسية والسباعية) وتحفل ألحانه بالزخارف وتستخدم فيه المقامات ذات الأبعاد الأصغر من أبعاد السلم الأوروبي المألوف.
(26) من أشهر الرقصات الشعبية-البوليرو، والفاروكا Farucca والهابانيرا والخوتا Jota التي تختلف تفاصيلها من إقليم لآخر.
(27) وهو تعبير ابتكره دي فاليا نفسه.
(28) «الكلمات السبع الأخيرة للسيد المسيح» وهو عمل كتب أصلا لقادس.
(29) تملكته رغبة عميقة في تلحين قصيدة ميريا Mireya لمسترال وأثارت لديه رغبة في دراسة التأليف الموسيقي.
(30) أوبرا من فصلين على كتيب لفيرنانديز شو Shaw تقع أحداثها في الأندلس قدمت على المسرح في الأندلس وفي فرنسا بعد ثمانية أعوام، وعلى الرغم من جمال موسيقاها، فهي تفتقر للدرامية الحقا.
(31) أهدى إليه فاليا المقطوعات الإسبانية الأربعة للبيانو اعترافا بفضله.
(32) في مقال نشرته «المجلة الموسيقية» سنة 1925.
(33) وتتألف من آجونيزا، وكوبانا، ومونتانييزا AndaluzaMotanes, Ik6hg,sha ومن الطريف أنه كتب على المقطوعة الأخيرة منها «بانفعال وحشي Avec un sentiment sauvage» وهو ما يؤكد حرصه المبكر على تجنب النعومة العذبة التي تعودها الناس في الموسيقا الأسباني.
(34) «بيتيكا» التسمية اللاتينية للأندلس.

(35) عن قارة أتلانتيس الغارقة في المحيط قرب أسبانيا وقد أكملها بعد وفاته تلميذه هالفتر وقدمت للمرة الأولى في إيطاليا سنة 1962.
(36) نشرت هذه الأغاني السبعة سنة 1914 وهي إعادة خلق فني للأغاني المختارة من مناطق مختلفة كتب لها المؤلف مصاحبة بالغة التفنن للبيانو حافظ فيها على الخط اللحني الشعبي، وقد بلغ من نجاحها أنها أعدت في نسخ أخرى مثل التشللو والبيانو.
(37) الانطباعية أو التأثيرية ترجمتان شائعتان لاصطلاح Impressionism.
(38) اتجه المؤرخون حديثا لتصحيح تلك الفكرة الخاطئة السائدة عن أسلوبه (أمثال ليفرمور ومارتن ودروسين وغيرهم). كما ركز تشيس (انظر) على تحليل الملامح التأثيرية الملائمة للتعبير الأسباني القومي.
(39) هذه القصة قديمة عرفت في نسخ عديدة منذ عصر تشوسر.
(40) قاد تورينا الأوركسترا في هذه العروض
(41) رقصة أندلسية غجرية.
(42) رقصة أسبانية نشطة الزوج من الراقصين ميزانها فلاني وتتوقف فيها الموسيقا، فجاءة ثم تستأنف وتتزايد عنها.
(43) الخوتا Jota رقصة غنائية لزوج من الراقصين ثلاثية الميزان وتستخدم فيها الكاستانييت.
(44) تقول الكلمات «أيتها الزوجة الصغيرة اغلقي بابك بإحكام فإذا كان الشيطان نائما الآن فسيصحو حين لا تتوقعينه مطلقا» ويعود هذا الغناء المنفرد مرة أخرى عندما يقبض على الطحان وبنفس النغمة ولكن بكلمات مختلفة.
(45) من أشهر فقرات هذا البالية: رقصة الطحان، ورقصة الجيران ورقصة الخوتا الختامية وهي واسعة الانتشار كمتتابعة أوركسترالية.
(46) يرد في ختام القسم الأول لحن أغنية يعرفها الأسبان في كلماتها إشارة مداعبة للأحداث التالية.
(47) تشيس.
(48) تضبط أوتار الجيتار على بعد رابعات وفي الوسط ثالثة، فالسلم الطبيعي لهذه الإله هو المقام الفريجي Phrygian وكثيرا ما تظهر في هارمونيات فاليا نوتات «بيدال داخلية» استمدها من أسلوب عزف الجيتار.
(49) روبين داريو شاعر معاصر من نيكاراغوا تأثر بالشعر الفرنسي الرمزي فغيّر مسار الشعر الأسباني كله، وكانت «ليلياته الثلاث» مصدر إلهام فاليا في هذا العمل.
(50) يظن بعض الكتاب أن الحركة الثانية «رقصة من بعيد» مجرد وصف لاحتفال» (فيستا Fiesta) للغجر، ولكنها أبعد مغزى من هذا ويؤكد المؤلف انه لا يهدف للوصف
(51) لحن غنائي سريع، ثلاثي الميزان له مكانه في الغناء العميق، ويتطلب غناؤه وعزف فواصل الجيتار فيه مهارة خاصة.
(52) ليفرمور، مابرسييرا.
(53) المصور الأسباني الشهير.
(54) اسم لمنطقة اشتهرت بقصر صيفي ملكي.
(55) أراد المؤلف أن يقدم هنا عرضا تاريخيا لآلة الهارب في الموسيقا الأسبانية أي أنه كونشرتو «برجرافي» للهارب يعرض جوانب متباينة لكتابة الهارب الجميلة.

(56) الذي نال جائزة على عمله «سينفونيتا» وله باليه بعنوان «صونا تينه» ورابسوديه برتغالية» وهو الذي أكمل كانتاته فاليا «اتلانتيدا» لأنه أقرب تلاميذه إليه روحيا. وله شقيق هو رودولفو هالفتر ليست مؤلفاته منتشرة كثيرا ونذكر منها صوناتات الأسكوريال للبيانو.

(57) ولد عام 1886 ومن أشهر مؤلفاته «دون كيخوته» التي كتبها لأوركسترا حجرة ثم للأوركسترا الكبير.

(58) بريطانيا مفهوم أشمل من مجرد إنجلترا England لأنه يضم الجزر كلها.

(59) مما يثير الدهشة انه كتب تنويعات على نسق العصر الإليزابيثي قبل أن يطلع عليها وذلك في عملية سوق بريج Brigg Fair ورابسودية الرقص (سيسيل جراي).

(60) مثل أباليشيا Appalacia وقداس الحياة وأغاني الغروب Songs of Sunset.

(61) مثل باري 1918- 1948(Parry) وستانفورد (1852- 1924) والاسكتلندي ماكنزي Mackenzie الذي اصطبغت موسيقاه بألوان قومية إسكتلندية.

(62) مثل مادير يجالات مورلي وويكس Weekes و الأعمال الدينية البوليفونية لبيرد Byrd وتافرنر Tavermer وغيرهم.

(63) اتجه سترافنسكي إلى النيوكلاسيكية منذ العشرينات (أنظر سترافنسكي ف 3) أما الدوديكافونية فهي مذهب لاتونالي ابتدعه شونبرج Schoenberg (انظر الفصل الثالث).

(64) هذا باستثناء أوبراته التي لم تنتشر كثيرا خارج بلاده لفرط «إنجليزيتها».

(65) وعاد إليها مرة أخرى حصل فيها على دكتوراه الموسيقا عام 1901.

(66) كما كتب في ترجمته الذاتية.

(67) (1938- 1920) لمؤلف ألماني معروف قام بالتدريس بأكاديمية برلين.

(68) The New English Hymnal

(69) بجانب ترجمته الذاتية.

(70) مثل الكونشيرتو جروسو لثلاث مجموعات وترية ثالثتهما للذين لا يعزفون إلا الأوتار المطلقة فقط!

(71) مجموعة أغاني شعبية بصياغة فنية. الفصول الأربعة وموسيقا منزلية Household Music لأي مجموعة من الآلات تقريبا.

(72) في هذه الحركة 106 مازورة في الميزان الرباعي (باستثناء وحيد) يعزفها الأوركسترا بهدوء شديد (Pianissimo Senna crescendo) دون تصاعد!

(73) الكلمات مأخوذة عن «فتى شروبشاير Shropshire Lad» لها وسمان.

(74) يمكن استبدال الكلارينيت بالفيولينة أو الفيولا أو التشللو.

(75) أوبرا مأخوذة عن مسرحية «زوجات وندسور المرحات» لشكسبير وهي واحدة من أوبراته الثلاثة الإنجليزية Hugh the Drover والراكبون للبحر.

(76) هناك نسخة أخرى كتبها المؤلف للغناء وثالثة لآلتي بيانو ولمجموعات متنوعة.

(77) هذا البالية كعمل موسيقى مستقل وأضاف إرشادات الإخراج المسرحي للمدونة.

(78) مثل هذا اللحن في المقام «الفريجياني» من أوبراه Sir John in Love

(79) كانا يتناقشان في مؤلفاتهما الجديدة في أثناء كتابتها، وكتب فون وليامز يشيد بفضل هولست عليه في هذا المجال.

(80) بدراسته لكتاب برليوز في التوزيع الأوركسترالي.

(81) بدأ وليامز عام 1903 في جمعها، وتعرف هولست على شارب وزملائه ليوثق معرفته بها.
(82) كتبها بتكليف من مهرجان ليدز Leeds.
(83) أوبرا حجرة Chamber-Opera قصيرة درامية على موضوع هندي.
(84) وتصور مشاهد ألحانه من هنري السادس لشكسبير.
(85) المهداة لسيسل شارب رائد احياء الفولكلور.
(86) عن قصة The Return of the Native ووصف هاردي البليغ للمرج ولذا أهداها لهاردي.
(87) مستمد من الموسيقا البريطانية والفنية القديمة.
(88) أنشأ «مجموعة الأوبرا الإنجليزية The English Group التي قدم بها كثيرا من أوبراته.
(89) كتبها بتكليف من وزارة التعليم عام 1945.
(90) ألهمته زيارة لليابان ومشاهدته لمسرح النو «NO» التقليدي بهذه الأعمال التي تمثل الأمل والإيمان والإحسان.
(91) التي كتبها بتكليف من كوسيفتسكي عام 1942.
(92) كتب بيبوش Pepusch هذه الأوبرا الشعبية في القرن الثامن عشر لينافس بها الأوبرا الإيطالية وظلت رمزا للطابع الإنجليزي.
(93) على الرغم من وفاته سنة 1957 فقد توقف تماما عن التأليف منذ الثلاثينات، ربما لعدم تلاؤمه مع تيارات التجديد العاتية في القرن العشرين.
(94) انظر سالازار.
(95) اتخذ هذه الصيغة الفرنسية لاسمه أسوة بأحد أعمامه.
(96) وهي من أسرة لعبت دورا ثرا في تأكيد هوية فنلندا واستقلالها ثقافيا ولغويا
(97) «الموت» للباريتون والكورال لأوركسترا وقد حجبها المؤلف عن النشر ثم أعيد اكتشافها بعد وفاته.
(98) كتبها بتكليف ن كايانوس.
(99) كتب سيمفونية ثامنة عام 1928 ولكنه أعدمها فلم تنشر أصلا.
(100) شبهه جراي بأنه متعدد الشخصيات وان موسيقاه تعكس شخصيات الكاليفالا الثلاثة (انظر جراي)
(101) الليلة الثانية عشر والعاصفة.
(102) لم يتقن اللغة الفنلندية إلا في شبابه المتأخر.
(103) وسام الليجيون دونور
(104) الدكتوراه الفخرية من جامعة ييل Yale كما عرضت عليه إدارة مدرسة إيستمان الموسيقية.
(105) وعرضت النمسا عليه كرسي التأليف الموسيقي بأكاديميتها وكلاهما لم يتحقق.
(106) قيل عنها إنها كونشيرتو للكور انجلية.

هوامش الفصل الثاني

(1) انظر الفصل الثالث.
(2) سيسيل جراي.
(3) س. جراي.

(4) ناجسنتمكلوش وكانت حينذاك تابعة للمجر وبعد الحرب العالمية الأولى وانفصال المجر عن النمس تُبّعت لرومانيا.
(5) كان ناظر المدرسة الزراعية.
(6) كان بعضها تابعا لتشيكوسلوفاكيا وبعضها الآخر لرومانيا.
(7) وكان أصغر أساتذته سنا.
(8) برئاسة هورتي.
(9) كتب الكونشيرتو للأوركسترا وديفرتمنتو والوتريات بتكليف من هيئات موسيقية هناك وكذلك كونشيرتو الفيولا.
(10) لوتوسلافسكي .W.Lutoslawsky من أبرز مؤلفي بولندا المعاصرين وأكثرهم ابتكارا وقد تأثر في مؤلفاته المبكرة بأسلوب بارتوك.
(11) اختلفت الآراء حول هذا التقسيم فهناك من يعد سنة 1911 نهاية لمرحلة أولى، بينما يعدها مؤرخون آخرون (دافيد هول) ممتدة حتى 1916 والمرحلة الثانية 1916- 1936 وقد رجحنا هذا التقسيم الذي استقر في عدد من المراجع الحديثة، لاتفاقه مع تصور عناصر الأسلوب.
(12) وقد استخدم فيه عناقيد الأصوات (Tone Clusters).
(13) كتبها المؤلف كذلك لأركسنترا حجرة صغير، وأعدت منها نسخة ثالثة للوتريات لقيت ذيوعا كبيرا. وهذا لحن الرقصة الثانية (في المقام الدورياني Dorian).
(14) مادتها الموسيقية استخدمت كذلك في الرقصات الترانسلقانية.
(15) أطلق عليها النقاد اسم سيمفونية «أواسط أوربا».
(16) تصر «جوديت» على أن تفتح البوابات السبع لقصر زوجها الدوق بحضوره وهي التي اختفت وراءها زوجاته السابقات 4 وعند البوابة السابعة تلحق بهن «ويطبق الظلام الدامس للأبد»..
(17) س. جراي.
(18) قدم بكولونيا لأول مرة سنة 1926.
(19) والشلستا آلة طرقية تدخل ضمن آلات الإيقاع وتتميز بصوتها الشفاف الرقيق الذي استمد من تسميتها شلستا= سماوية.
(20) كتب لها المؤلف نسخة لآلتي البيانو والأوركسترا لقيت نجاحا محدودا.
(21) وهو الذي يبدو لأول وهلة وكأن لحنه الأول مكتوب بالنظام «الدود يكافوني» ولكنه في الحقيقة تونالي على الرغم من هذا المظهر.
(22) ويضاف لذلك اختلاف وجهات النظر، بينه وبين أستاذه، كوشلر، الذي نصحه بترك التأليف لفترة.
(23) غير النشيد النمساوي الذي لحنه هايدن.
(24) كوداي: مقاله في كتاب: بارتوك حياته وأعماله.
(25) وأهمها مجموعة فيكار.
(26) كوادي: مقاله في كتاب. بارتوك حياته وأعماله.
(27) ظلت رومانيا تحرص على اعتباره مواطنا رومانيا بحكم مولده في بلدة كانت تابعة لها، ولكنه هو أصر على «مجريّته».
(28) حيث عاونه في عمله المؤلف والباحث التركي أحمد عدنان سايجون.
(29) اللغة السائدة في يوجوسلافيا.

(30) كوداي: كتاب بارتوك حياته وأعماله.
(31) تاريخ أكسفورد الموسيقى: بارتوك.
(32) كتاب بارتوك: حياته وأعماله.
(33)هذا «النموذج» الايقاعي معروف في الموسيقا الاسكتلندية أيضا باسم SCOTCH SNAP
(34) لهذين النوعين نظائر في كثير من الموسيقات الشعبية وفي «الإنشاد البسيط» للكنيسة الكاثوليكية كما أنه معروف في الموسيقا الشعبية الأندلسية (الغناء العميق. كانتي خوندو) في أسبانيا.
(35) الحركة الثانية فيه.
(36) كما في مقامات الراست والبياتي والسيكا، والصبا... الخ.
(37) والتي كتبها المؤلف في نسخة أصلية للبيانو وأخرى لأوركسترا الحجرة الصغير، وإن كانت النسخة التي أعدت منها للوتريات قد لقيت نجاحا كبيرا.
(38) تتدرج المجلدات الستة في الصعوبة وسوف يجد المستمع في الثلاثة الأولى منها مقطوعات مشوقة.
(39) هانين، مارتين ودروسين، تاريخ أكسفورد.
(40) هكذا قال «زرادشت» هو القصيد السيمفوني لشتراوس، الذي أخرج بارتوك من فترة التوقف عن التأليف: انظر كوداي.
(41) أو كنترابنط.
(42) أو مجموعة الأغاني الشعبية للصوت والبيانو 1907/1917 والأمثلة لا حصر لها ونحن نشير فقط إلى أبرزها.
(43) مثل الإيقاعات البلغارية المتغيرة التي تميز قسم السكرتسو في الرباعية الخامسة.
(44) تاريخ أكسفورد الموسيقي.
(45) أهداهما المؤلف إلى باخ وشوبان.
(46) كما في مقامات الموسيقا العربية كالراست البياتي والسيكا، وغيرها.
(47) لم يتزحزح المركز التونالي من مكانه الراسخ إلا في بعض مذاهب هذا القرن كالدود يكافونية.
(48) لندفاي: بارتوك
(49) استخدم بارتوك الأصوات الإثنى عشر الكروماتية أحيانا ولكن بأسلوب يختلف عن أثني عشرية شونبرج (الدود يكافونية) في محافظته على المحور التونالي، كما في كونشيرتو الفيولينه، (الموضوع الثاني)
(50) انظر سترافسكي فصل (3).
(51) تاريخ أكسفورد الموسيقي مهارتوج.
(52) هذان النوعان من مميزات الموسيقا الشعبية المجرية القديمة، وهناك نوع أحدث يمزج بينهما، هما يختلفان عن اللاسان أو Lassu البطيء، والفريس Friss السريع اللذين اشتهرت بهما موسيقا احتفالات التجنيد القديمة المسماة بأسلوب الفيريونكوس Verbunkos، والتي ذاعت في «رابسوديات ليست المجرية» وفي موسيقا بارتوك آثار واضحة لها أيضا.
(53) كما في ختام عمله «امتداد».
(54) مثل مقطوعات الباجاتل للبيانو.
(55) مثل الآللجرو البدائي» وصواته البيانو.

(56) مكروكورنوس حافل بأمثلتها وكذلك الحركة الختامية في الرباعية الخامسة.
(57) الحركة الأولى فيها مكتوبة بنسيج فوجالي.
(58) هذا البعد هو المعروف تجاوزا بثلاثة أرباع التون في مقامات موسيقانا العربية كالبياتي والواست...... الخ.
(59) تاريخ أكسفورد الموسيقي.
(60) رقم 143 مكروكوزموس.
(61) 59 من العمل نفسه.
(62) س. جراي
(63) لندفاي/ تاريخ أكسفورد الموسيقي.
(64) تاريخ أكسفورد الموسيقي/ هارتوج/ هويزلر
(65) النموذج اللحني القائم على ستة نغمات في الحركتين الأولى والخامسة.
(66) انظر نظرية لندفاي عن القطاع الذهبي Golden Section في موسيقا بارتوك، وهي تكشف عن علاقات رياضية ثابتة بين أقسام العمل الموسيقي سواء في البناء (الفورم) أو الهارمونية فهو يرى أن هناك نسبة رياضية محددة تحكم العلاقة بين القسم الأكبر والأصغر والكل داخل العمل الموسيقى.
(67) الحركة الرابعة توحي بأصوات عالم الليل.
(68) أعيدت صياغة بعض مقطوعات المكروكوزموس للرباعي الوتري أو للأوركسترا.
(69) أسلوب في الصياغة الكنترابنطية يردد فيه أحد الأصوات لحنا جاء قبله من صوت آخر، أما حرفيا أو في منطقة صوتية أخرى.
(70) انظر الفصل الثالث.
(71) س. جراي، وإن كانت قد نشر رأيه هذا إبان حياة بارتوك وقبل أن تتاح فرصة الحكم الشامل كل إبداعه ككل.
(72) صدرت هذه المجموعة باسم Corpus Musicae Popularis Hungaricae بناء على مشروع مشترك له هو وبارتوك من عام 1913، وقد تابع كوداي الإشراف عليها بعد هجرة بارتوك ثم وفاته.
(73) اعتمد فيها كوداي على تسجيلات VIKAR وتسجيلاته التي جمعها بنفسه.
(74) في حديث إذاعي سنة 1955.
(75) عين كوداي وكيلا للأكاديمية لفترة قصيرة ولكن ظروف بلاده السياسية وقتها أدت لإعفائه من منصبه وأحاطته بعزلة موسيقية لمدة عامين.
(76) مثل توسكانيني وآنسرميه وفورثفنجلر وغيرهم.
(77) التي كتبها احتفالا بالعيد الثمانيني لأوركسترا بودابست الفلهارموني.
(78) من أبرع الأمثلة لهذا صوناته للتشيللو المنفرد وثنائي الفيولينة والتشيللو.
(79) تقررت طريقة كوداي في مناهج التربية الموسيقية في المدارس المجرية.
(80) Kallo Double Dance
(81) يسمى هذا العمل Budavari tedeum أنه كتب احتفالا بمرور 250 عاما على تحرير بودابست من الأتراك.
(82) ولذلك تبدأ الموسيقا. صوت يقلد «العطس» مسايرة للتقاليد الشعبية المجرية التي تعتبر العطس دليلا على صدق الراوي.

(83) آلة شعبية وترية تشبه السنطور وتعزف بمضربين.
(84) لقيت هذه الأوبرا نجاحا عند تقديمها على مسرح لاسكالا سنة 33 ولكنها محدودة الانتشار الآن.
(85) كتبها للبيانو سنة 27 ثم وزعها للأوركسترا.
(86) كتبه لأوركسترا شيكاجو السيمفوني الذي عزفه سنة 1941.
(87) هناك فقرات تساير اللحن فيها مصاحبة تعزف نبرا (يتسكاتو) في منطقتين أعلى وأخفض من اللحن في آن واحد.
(88) أشهرها المجموعة المعروفة Bicinia Hungarica
(89) في بوخارست سنة 1864 وقبلها في مدينة أخرى.
(90) اهتم بارتوك كثيرا بهذا النوع من الغناء الحزين ذي الإيقاع المتحرر بموسيقا ترانسلفانيا التي انضمت (من المجر) لرومانيا بعد الحرب الأولى.
(91) أنشئ سنة 1920.
(92) أنشئ في بوخارست سنة 1928.
(93) كان يفضل كتابه اسمه Enesco
(94) من صفاته في عزف الفيولينة الصوت العريض الثري ونوع خاص من الفبراتو Vibrato سمى «فبراتو إنسكو».
(95) عزف في ثلاثي مع فورنييه (تشيلو) وكالزبللا (بيانو) كما عز كورنووتييو وغيرهم ثم أسس رباعيا وتريا باسمه سنة 1904.
(96) بمدرسة المعلمين «إيكول نورمال» بباريس، والمدرسة الموسيقية الأميركية بفونتنبلو، وفي سيينا بإيطاليا ومن أشهر تلاميذه مينوهين .Y.Menuhin
(97) انظر المجر بارتوك ص 54
(98) وبخاصة المقامات التي تظهر فيها الثانيات الزائدة.
(99) أنشأ سنة 1912«جائزة إنسكو» للتأليف ببوخارست.
(100) التي وصفها المؤلف بأنها في الطابع الشعبي الروماني
(101) منها صوناته لم يدونها المؤلف ومع ذلك سجلها العازف الروماني دينوليباتّي Lipatti
(102) التي استغرق إنجازها من عام 1921 حتى 1931.
(103) منذ عام 1965.
(104) هي الصرب وكرواتيا والسلوفينية والمقدونية، ولكل منها أبجديتها الخاصة.
(105) الأرثوذكسية والكاثوليكية والإسلام الذي ينتشر بخاصة في البوسنة Bosnia والهرسج Hercegovina ومقدونيا.
(106) بها الآن 4 أكاديميات للموسيقا وعدة مدارس موسيقية.
(107) 15 أوركسترا سيمفوني وتسعة دور أوبرا تقدم عروضها طوال العام.
(108) الذي زار مصر عدة مرات وقاد أوركسترا القاهرة السيمفوني كما كتب «المارش العربي للأوركسترا» على ألحان لسيد درويش.
(109) وتعتبر هذه الدراسات معقلا للتجديدات الحديثة.
(110) بعدد يونيو من مجلة ميلوس Melos (انظر هويزلر)
(111) كتب مؤلفات سيريالية (بصفوف الأصوات) متحررة وأعمالا لأرباع الأصوات، وأخرى تتبع

اتجاهات العشوائية وغيرها من أبدع الموسيقا المعاصرة.

(112) هويزلر، فورنر.

(113) اضطر لكسب عيشه من عزف متواضع لها في الأوركسترات.

(114) جروف و Musik Lexikon

(115) كتب منه نسخة للوتريات فقط سنة (1955)

(116) البولنيز والمازوركا.

(117) جمع ونشر منها منذ الأربعينات ألحانا شعبية تبلغ السبعين ألفا.

(118) كتب له سيمفونية في قالب الكونشيرتو سنة 1932 وله عدد كبير من القطع القصيرة.

(119) استقلت تشيكوسلوفاكيا عن النمسا 1918 وضمت أقسامها الثلاثة المشار إليها والتي يتميز كل منها بفنونه وموسيقاه (وكانت سلوفاكيا قبلا تابعة للمجر: انظر بارتوك) وبعد تغييرات في حدودها استقرت أوضاعها بعد الحرب الثانية وتحولت لدولة اشتراكية 1948 ثم لاتحاد الجمهوريات التشيكية والسلوفاكية 1968.

(120) آلات الأرغن والبيانو والنفخ النحاسي.

(121) تفرع عنه منذ سنة 1964 مهرجان سنوي دولي «للجاز» يعد من المهرجانات النادرة في هذا الاتجاه في الدول الاشتراكية.

(122) غير المؤلف أسمه فيما بعد إلى «لايوش» اعتدادا بلغته وقوميته.

(123) وأصوات طيورها: فتكلشتاين

(124) نشرت مجموعته الموثقة للفلكلور المورافي سنة 1901 بالتعاون مع بارتوش Bartos وهي لا تقل أهمية عن مجموعات بارتوك ولكنها لم تترجم للغات أخرى.

(125) ظهرت أولا Her Foster Daughter على قصة عن ريف مورافيا لجابرييلا برايسوفا وبطلتها بينوفا تعيش مع زوجة أبيها، ويحبها «لاكا» ولكنها مغرمة بستيفا، الذي غرر بها، وتتضرع إليه زوجة أبيها أن يتزوجها إنقاذا لشرف الأسرة فيرفض، فتتخلص من الطفل بإلقائه في جدول الطاحونة، ويذوب الجليد وتكتشف الجريمة فيهاجم أهل القرية الثائرين بينوفا، فيحميها «لاكا» منهم، وتعترف زوجة الأب بجريمتها ويساق ستيفا أيضا للعدالة ويصرح «لاكا» بأن سعادته هي مشاركة بينوفا: انظر نيومارش.

(126) نقدية اجتماعية.

(127) مأخوذة عن الترجمة الذاتية لاستويفسكي بنفس العنوان. ومشاهدها تدور في أحد سجون سيبريا وهي أقرب للسرد الوصفي إذ ليس لها حبكة درامية، وهي ثانية أوبراته الروسية الموضوع بعد كاتيا كابانوفا.

(128) كتب المؤلف بعض نصوص كتيّبها بالروسية وبعضها بالتشيكية وأكملها اثنان من مواطنيه، على أساس مخطوطاته.

(129) تعتمد هذه القداسات «الجلاجوليثية» على نصوص الكنيسة السلافية وليس اللاتينية.

(130) تصغير سيمفونية.

(131) عن جوجول وتحكي قصة تاراس الذي قتل ابنه ليخيانته لبلاده.

(132) نبتت فكرتها من نداء نحاسي «فانفار» كتبه المؤلف لثلاث عشرة آلة نفخ نحاسية بمناسبة احتفاله ببراج.

(133) نموذج من ثلاث نوتات.

(134) دليل السلم أو المقام هو علامات تحويله (دييز أو بيمول) التي تكتب في بداية كل سطر لتحدد المقام الأساسي للموسيقا.
(135) وتستثنى من ذلك أوبراه الأخيرة «من بيت الموتى».
(136) مثل آله الدودي (موسيقا القرب) والفوجارا (الناي) وبصفة عامة فالتلوين عنده قوى التعبير دراميا مثل استخدامه لصوت الكسيلولفون المعبر عن طاحونة الهواء ودورانها الدائب في أشد مواقف أوبرا يينوفا درامية وتوترا (نيومارش).
(137) انظر الفصل الثالث: سترافنسكي وعمله الزفاف.
(138) مجموعة نادت بالكتابة بأسلوب واضح غير عاطفي ولا انطباعي اشتهر منها هونيجير، وميوويولنك.
(139) وضعته السلطات النازية في القائمة السوداء.
(140) وعمل أستاذا للتأليف بكونسرفتوار براج سنة 46 ولكن الحكومة منعته.
(141) عمل أستاذا بجامعة برنستون ومعهد كورتيس والأكاديمية الأمريكية بروما.
(142) جائزة كوليدج سنة 32 وغيرها.
(143) على أساس مسرحية عوائض بوهيمية قديمة.
(144) هذا العمل مستوحي عن بيرود بللا فرانشيسكا.
(145) كتبه المؤلف قبل باليه هونيجير المشابه Rugby لمناسبة الاحتفال بهبوط الطيار الأميركي لندبيرج في باريس 1927.. انظر الفصل الثالث.. سترافنسكي بتروشكا.
(146) مارتر ودروسين وتاريخ أكسفورد الموسيقي-فنكلشتاين.

هوامش الفصل الثالث

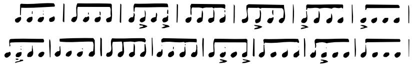
(1) كان رمسكي كورساكوف قد تولى «تخفيف» أسلوب موسورسكي وخاصة في أوبراه «بوريس جودونوف» ليقرّبها من اللغة الأوروبية الرومانسية، ثم قامت في فرنسا (وفي بعض دوائر روسيا المستنيرة) حملة تطالب بالعودة بموسيقا موسورسكي إلى أصالتها الخشنة التي كتبها بها مؤلفها وفعلا أصبحت الآن متداولة في نسخها الأصلية.
(2) كتب هذا الفصل قبل التطورات البعيدة المدى التي شهدها المجتمع السوفيتي في عام 1990 ومستهل 1991.
(3) شتارتس، باكست.
(4) تدل الإحصاءات السوفيتية الرسمية على أن هناك تسع عشرة جنسية مختلفة يبلغ تعداد كل منها مليونا ونصف مليون، وأن هناك 46 جنسية أخرى يبلغ تعداد كل منها حوالي 000 ,100 نسمة، ويمكن القول إجمالا بأن جمهوريات جنوب ووسط آسيا تتكون من الأتراك والأسيويين والمنغوليين، وأن من أكبر الجنسيات غير السلافية الإزبك والتتار.
(5) شتارتس، آبراهام، طومسون.
(6) عدد هذه المدارس الموسيقية-طبقا لإحصاء نشر في الغرب في السبعينات 219 مدرسة.
(7) عددها طبقا لنفس الإحصاء187 مدرسة.
(8) مدة الدراسة بهذه المدارس 11 عاما تضم المراحل من الابتدائية حتى الثانوية وعددها في أنحاء روسيا 24 مدرسة.

(9) يبلغ عدد أعضاء الاتحاد من المؤلفين حوالي ألفين (2000) وبه شعبة للنقد وأخرى للباحثين في علوم الموسيقا: كريس.
(10) تقوم دور النشر الحكومية بنشر مدونات الموسيقا بوفرة (2000 في العام تقريبا) بينما تتولى شركة الاسطوانات السوفيتية النشر المسموع.
(11) فنكلشتاين
(12) المقصود بالشكلية (Formalism) إجمالا عند السوفيت، تغليب العناصر «التقنية للصيغة والبناء (كالهارمونية والتشابك البوليفوني) على العناصر الانفعالية الإنسانية في الموسيقا.
(13) حدد تلك الأخطاء تفصيلا بما يلي: اللاتونالية Atonality والتنافر المفرط dissonance ورفض اللحنية والسعي وراء الفوضى والتنافر العصابي (السيكوباتي) ليونارد، شفارتس الخ.
(14) رأى فنكلشتاين كذلك في تلك المناقشات قدرة على تصحيح الأخطاء.
(15) كتب شوستا كوفتس لهذه السيمفونية عنوانا داخليا: الإجابة العملية لفنان سوفيتي مسئول على نقد جماهيري عادل.
(16) أصدرت اللجنة المركزية سنة 1958 تصريحا موجزا أشارت فيه إلى مواجهة 1948 وما جاء فيها من تقييمات حادة كانت في غير موضعها لعدد من كبار المؤلفين السوفييت، ثم أكدت على ضرورة توثيق الصلة بين الفن وحياة الجماهير.
(17) نستثنى من هؤلاء: سكريابين (الذي استقرت تجديداته الهارمونية واتبعها كثيرون من بعده، وإن اندثرت آراؤه التصوفية الموسيقية) وبوركوفييف.
(18) نشر مجلدا عن الأغاني الشعبية الجورجية.
(19) تضم أربعة لوحات هي أ-في الممر الجبلي. ب-في القرية: وهي تصوير شائق لمحاورة موسيقية بين اثنين من الجورجيين يعزفان على آلات الطار والدودوك (المزمار) جـ-في المسجد: وقد استخدم فيها ألحانا عربية توحي بالأذان د-موكب السردار.
(20) كرمته بريطانيا وألمانيا في أوائل القرن تقديرا لمكانته في الموسيقا الأوروبية.
(21) كتبها جلازونوف وهو في السادسة.
(22) كتب سيمفونيته الثامنة والأخيرة سنة 1906 ولم يكتب بعدها أي عمل كبير هام.
(23) تسمى هذه المدينة الآن Lomonosov
(24) دياجيليف (1872- 1928) فنان ومنظم بارع وهو من الشخصيات الشاملة الثقافة، لعب دورا بعيدا في دفع الفنون الأوروبية في مطلع القرن، من خلال فرقته للباليه الروسي، التي تعاون فيها مع ألمع الراقصين والتشكيليين الجدد ومع مشاهير المؤلفين أمثال رافيل بروكوفييف ودي فاليا.
(25) للباليه المسمى: Les Syphides»
(26) أطلق عليه «المواطن الدولي».
(27) بجوار فيردياجيليف.
(28) الراجتايم نوع من الأساليب الموسيقية الراقصة انتشر في مطلع هذا القرن بأمريكا عماد السكنوب وقد تكون ألحانه خماسية السلم، وقد استخدمه المؤلف في «قصة جندي» وراجتايم Rag time وغيرهما.
(29)هذا الكونشيرتو مكتوب على نسق كونشيرتات براندنبورخ لباخ.
(30) انتشرت تسمية «الطائر الناري» بالعربية ولكنا فضلنا عليها «العصفورة النارية» لأن شخصية الطائر الأسطوري مؤنثة.

(31) كان رمسكي أول من رسم شخصية الغول «كاتشاي» موسيقا في أوبراه «كاتشاي الخالد».
(32) أورد ليونارد هذا الوصف نقلا عن كتاب رالستون: الأساطير الشعبية الروسية.
(33) من النسخ التي مرت بها في هذه المتابعة نسخة سنة 1919 لأوركسترا صغير.
(34) يسمى هذا البعد Tritone وتتميز به مقامات الموسيقا الروسية، وكان استخدامه محظورا في الأسلوب الكلاسيكي.
(35) إطالة زمن النوتات عن الأصل أو اختزاله وهما من وسائل البناء الموسيقي.
(36) لعله تأثر هنا بمشهد التتويج، من أوبرا «بوريس جودونوف» لموسورسكي.
(37) يستخدم في تعدد الإيقاعات ميزانات أو أكثر معا في وقت واحد.
(38) توصل تشارلز آيفز Ives الأمريكي (1874- 4 195) قبله لازدواج المقامية في استكشافه لعوالم صوتية جديدة. لم يشعر العالم بذلك إلا بعد سنوات طويلة (انظر الفصل الرابع)
(39) ويسمى هذا البعد تريتون Tritone.
(40) لم يشعر العالم بذلك إلا بعد سنوات طويلة (انظر الفصل الرابع).
(41) كان استخدام التآلفات المتوازية Parallel محظورا في الهارمونية الكلاسيكية وبدأ يظهر في القرن التاسع عشر.
(42) مثل كتابته لميزاني 2، 5 معا في وقت واحد، أو مثل استخدام المارش والفالس معا:
(43) كما عرضها فريزر Fraser في كتابه الشهير العقد الذهبي.
(44) لقيت مهرجانات الموسيقا والأوبرا الروسية التي نظمها دياجيليف سنة 8/ 1907 نجاحا هائلا
(45) انبهر التشكيليون الأوروبيون عامة بكل ما هو غريب وبعيد عن حضارتهم أو عن جذورهم الإغريقية الرومانية المعروفة، ومن بين المؤثرات الفنية الجديدة عليهم الأقنعة Masks الأفريقية بما فيها من تبسيط وتحوير.
(46) ساد الاتجاه الحوشي البدائي لفترة قصيرة في أعمال كثير من المؤلفين في الحقب الأولى لهذا القرن ومنهم بروكوفييف وبارتوك وسترافنسكي الذي وصُفت بعض أعماله القومية بالحوشية وخاصة طقوس الربيع والزفاف.
(47) كانت الألوان بين الرمادي والبني وقماشها أقرب للخيش.
(48) قال الكاتب بول كلوديل، بعد العرض الأول «هذه الموسيقا تهاجم الروح كريح جليدية قارصة. الخ.
(49) الغريب أن موسيقا ديبوسي التأثيرية مناقضة كلية للأسلوب «الحوشي» القومي «لطقوس الربيع».
(50) يقال إن اللحن شعبي من ليثوانيا، ولم يسبق استخدام هذه المنطقة الحادة في الفاجوط من قبل، وقد أصبح هذا اللحن من أشهر ألحان الفاجوط المنفردة.
(51) نموذج لهارمونيات آلات النفخ النحاسية في رقصة المراهقات-تآلفات الوتريات الطرقية في هذه الرقصة.



(52) ويتكرر تآلف الوتريات الخشن 32 بإيقاع كروش منتظم، ولكن الضغوط الإيقاعية Accents تُحوّل أثره المسموع إلى النقيض، فبدلا من أن نسمع 2، 1، 3 كما في هذا النموذج الإيقاعي وكذلك 2 (ب)



(53) قرب ختام هذه الرقصة تتغير الموازين كالآتي = 3، 6، 2، 3، 7 مما يجعل قيادتها وعزفها في الصعوبة. 4 8 4 8 4 8

(54) الفلوت أصلا أكثر طبقات النفخ الخشبي حدة، ولكن المؤلف هنا استخدم آلة فلوت أكبر حجما من طبقة منخفضة رخيمة، ومعها كلارينيت حاد الطبقة (مي بيمول) بمصاحبة على بعد ديوانين في مزيج «تلويني مبتكر».

(55) يتبع المؤلف هذه الطريقة في إنهاء أغلب فقرات الباليه بدون تمهيد أو قفلة بالمعنى التقليدي.

(56) بلغ عدد الأوركسترا في «طقوس الربيع» ضعف عدد الأوركسترات التي كتب لها المؤلف بعد ذلك.

(57) البيانو الميكانيكي.

(58) آلة وترية مجرية تشبه «القانون» وتعزف بمطارق.

(59) قامت بنيجنسكا Nijinska بتصميم الكوريوجرافيا، وجونشاروفا بالتصميم التشكيلي.

(60) يعتمد عمله «قصة جندي» سنة 1918 على أسطورة روسية شعبية ولكن أسلوبها الموسيقي لا ينتمي لهذه الفترة.

(61) كتب سترافنسكي بعد هذه المرحلة عددا من الأعمال للمسرح، كالأوبرا والباليه ولكن بأساليب موسيقية شديدة الاختلاف عن هذه المرحلة المبكرة.

(62) انظر العصفورة النارية ص 99 بتروشكا ص 102

(63) انظر تآلف بتروشكا الذي يجمع بين نغمات مقامين يفصل بينهما بعد رابعة زائدة.

(64) Wrong-note harmony انظر جراوت.

(65) كان موسورسكي من قبل من أهم من طور الإيقاع في الموسيقا الفنية باستخدام إيقاعات شعبية روسية ولكن سترافنسكي خطا في هذا المجال خطوات أبعد بكثير، عاون عليها اتجاه عام في هذا القرن بمزيد من الحيوية والإيقاعية.

(66) للبيانو دور هام في بتروشكا لأن المؤلف تمثلها أصلا كعمل بحث للبيانو والأوركسترا.

(67) هناك فقرات ممتدة كتب فيها المؤلف تآلفات هارمونية طرقية للوتريات في «طقوس الربيع».

(68) كالفاجوط في المنطقة الحادة في بداية «طقوس الربيع»

(69) مثل الفلوت الآلطو.

(70) واستخدم كذلك مجموعة غير عادية في عملها «قصة جندي» سنة 1918.

(71) تتمتع أغلب الجمهوريات بتعليم موسيقي جيد ولديها أوركسترات وفرق باليه وأغلبها لديه فرق للأوبرا تكاد تكون صورا مصغرة من العواصم.

(72) يرجع الاهتمام بالفولكلور الموسيقي للقرن التاسع عشر وإن كانت مجموعات الأغاني التي نشرها بالاكيريف وتشايكوفسكي ورمسكي كورساكوف في أغلبها معدلة بإضافات هارمونية. ثم اتخذ الاهتمام بالموسيقا الشعبية وجهة علمية في العقد الأخير من القرن الماضي فأوفدت رحلات ميدانية للجمع ونادى الباحثون (مثل بالشيكوف) بالحفاظ على الطابع الأصيل، بعيدا عن أي تعديل، وخاصة في الأغاني الشعبية البوليفية واستمرت العناية ببحوث الموسيقا الشعبية في الاتحاد السوفيتي، ويتولاها الآن متخصصون أكاديميون.

(73) البعد المميز الخاص للموسيقا العربية هو «البعد الوسيط» الذي يقع بين الصوت الكامل ونصف الصوت والمعروف تجاوزا بثلاثة أرباع الصوت أو التون.

(74) قام Uspensky بإعادة صياغة الموسيقا هذه المسرحية بالتعاون مع اثنين من موسيقي أزبكستان،

وهو أسلوب شاع في الموسيقا في تلك الجمهوريات في مرحلة معينة.
(75) كتب جليير الموسيقا التصويرية لهذه الدراما الأزبكستانية على أساس ثلاثة ألحان شعبية انتخبها له موسيقيون محليون.
(76) هوستييانوف في مقال نشر عام 1940، أورده كالفوركوريسي (انظر)
(77) جليير روسي منحدر من أصل بلجيكي.
(78) نورد هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر فهناك مؤلفون قوميون ناجحون من جمهوريات أخرى «بعيدة» عن مراكز الإبداع في الاتحاد السوفيتي.
(79) ابتدع شونبرج النظام الدوديكافوني في العشرينات وهو قائم على إلغاء المحور التونالي والسلم الموسيقي.
(80) اتجاه غريب ابتدعه جون كيدج Cage الأمريكي، وهو ينظر للموسيقا على أنها شريحة من الحياة اليومية ويدخل عنصر «المصادفة» في تشكيلها، بحيث لا تتكرر نفس الموسيقا بالضبط.
(81) تعتبر الدوديكا فونية منافية للاتجاه «الواقعي الاشتراكي»، الذي تنادي به الدولة في الموسيقا وقد تعرض بعض المؤلفين الشبان عند كتابتهم بهذا النظام لمشاكل عنيفة في مرحلة معينة.
(82) اتخذت إحدى رقصات جايانيه لحنا مميزا لمسلسل للإذاعة المصرية في السبعينات وانتشرت على نطاق واسع.
(83) عندما سافر لموسكو في البداية، كان يسمى نفسه أحيانا خاتشاتوروف Khatchaturov.
(84) كانت هناك مدرسة قومية موسيقية أرمينية منذ القرن الماضي اشتهر فيها ك. كومتياس Komitas (1869- 1925) ثم ن. تيجرانيان ومليكيان وغيرهم.
(85) تشير بعض المراجع لميلاده سنة 1904 ولكن الأرجح أنه ولد 6 يونيو سنة 1903.
(86) هذا المعهد العالي متخصص الآن قي التربية الموسيقية.
(87) مؤلف له مكانة مرموقة في روسيا ولد سنة 1881 ت 1950 وكتب حوالي 27 سيمفونية بأسلوب تقليدي.
(88) نشر مقاله في المجلة الموسيقية السوفيتية وكان له صدى واسع بين الفنانين. ثم نشر مقالا آخر سنة 1954 أكد فيه تقبله لأوضاع الموسيقا وتمسكه بالمبادئ الأساسية للحياة الموسيقية السوفيتية.
(89) سافر خاتشاتوريان مع أوركسترا للقاهرة للبنان وقاد فيها حفلات من مؤلفاته.
(90) هذا الكونشيرتو متداول الآن كذلك في نسخة للفلوت والأوركسترا أعدها جيمس جولواي، Galway.
(91) كتبه سنة 1947 احتفالا بالعيد الثلاثين لثورة 1917.
(92) التوكاتة: قطعة من العزف البراق ذي اللمسات السريعة.
(93) اعتمد المؤلف في هذه الثلاثية على ألحان من القوقاز وأزبكستان وأعجب بها بروكوفييف وأخذها معه لتقديمها في الغرب.. وكانت قد كتبت أصلا للتشللو ثم استبداله بالكلارينيت.
(94) مما يؤخذ عليه إفراطه في استخدام «الأوستيناتو» إلى حد تنويمي، وبعض التفكك في البناء وتكراره للفتات لحنية زخرفية تكاد تصبح كليشيهات.
(95) نشر هذا المقال في مجلة سوفيتسكايا موزيكا سنة 1952 وأوردته المراجع الغربية (انظر شقارتس، كريبس وباكست).
(96) تعرف جورجيا نوعا من الفولكلور أحدهما لحني، والآخر متشابك الألحان (بوليفوني)

يختلف رنينه تماما عن البوليفية الغربية، وهو الذي تأثرت به هارمونيات خاتشاتوريان.
(97) «الطار» آلة وترية تعزف بالنبر وتشبه الطنبور «والكمنجة» أشبه بالربابة. ويطلق على «فنهم» اسم المقام Mugami (انظر أذربيجان) ص 128
(98) يضيف خاتشاتوريان لفتات زخرفية لعباراته ويكررها مرتين وثلاثا في نهايتها في الألحان الغنائية الممتدة.
(99) تعتمد الموسيقا الغربية في البناء على التقابل بين قطبين لحنين كما في صيغة الصوناته.
(100) انظر باكست وكريبس.
(101) مثل آلة Flexatone المتطورة عن المنشار Musical saw والتي تحاكي آلة شعبية أرمنية.
(102) عزفته بيرتا كازيل وآليكس كلوموف Klumov وهي واحدة من النسخ الروسية التي اتخذها المؤلف لاسمه حين ذهب لموسكو في البداية.
(103)كان ليف أويورين أول العازفين السوفيت الذين لمعوا في المسابقات الدولية إذ فاز في مسابقة شوبان سنة 1927.
(104) هذا اللحن هو الذي أشار إليه خاتشاتوريان في مقاله عن الموسيقا الشعبية انظر ص123 والنموذج أدناه.
(105) الروندو صيغة دائرية تقوم على لحن رئيس يتكرر بالتناوب مع ألحان أقل أهمية. ويصف باكست هذه الحركة بأنها «روندو توكاته» إشارة إلى الأسلوب البراق للبيانو فيها.
(106) في الأورال.
(107) منح عليه خاتشاتوريان جائزة ستالين للمرة الأولى (من ثلاث مرات)
(108) مثل أغنية المهد وآداجيو (جايانيه وكازاكوف) وغيرهما.
(109) بما يشبه مقام النهاوند المرصع عندنا.
(110) التي تهدهد فيها جايانيه طفلتها للنوم.
(111) انظر ص 123.
(112) يلمس المؤلف الرابعة الزائدة عند القفلة فيكسب الموسيقا هذا الطابع الشرقي.
(113) يكتب اسمه بحرف G الذي ينطق عند الروس بديلا عن حرف H ويكتب أحيانا Hajibeyov.
(114) وجه لهذا الكتاب نقد رسمي بسبب ضيق الأفق وعدم الدقة التاريخية.
(115) جمع «مجام» وهو النطق السائد لكلمة المقام، وهي التسمية الخاصة لهذا التراث الكلاسيكي.
(116) لهذا نولى أذربيجان وموسيقاها القومية عنايتنا فهي تبلور قضية التطوير القومي لكل هذه الجمهوريات الشرقية.
(117) ومن أعماله التأسيسية إنشاء اتحاد المؤلفين الأذربيجاني بعد الثورة ورئاسته لفترة، اختير بعدها بلجنة التنظيم لاتحاد المؤلفين المركزي بموسكو.
(118) انظر الفصل الخامس أصداء القومية في الشرق.
(119) نظامي شاعر فارسي من القرن الثاني عشر كتب قصة «مجنون ليلي» على أساس القصة العربية. (انظر كاراكاراييف فيما بعد).
(120) انظر باكست وكريبس.
(121) طالما شنت السلطات السوفيتية حربا شعواء ضد هذا الأسلوب لما فيه من تنافر وابتعاد عن «العناصر العاطفية الإنسانية» ولكن هذا التحول لم يقف عقبة في سبيل منحه جائزة الدولة الأذربيجانية سنة 65 ولينين سنة 67.

(122) كتبهما بالتعاون مع حاد جييف.
(123) جمال الدين نظامي الكنجوي (أو جانيجفي) (1135- 1203) من الشعراء الفرس القدامى كتب خمسة دوواوين أسس فيها فن «المثنوى» وينسب اسمه إلى «كنجة» التي أصبحت تابعة لروسيا (وسميت كيروف آباد Kirovabad وقد كتب كاراييف موسيقات هامة احتفالا بمرور ثمانمائة عام على مولد نظامي.
(124) مثل أنطونيو وكيلوبترا، وهاملت، عطيل، الملك هنري الرابع.... الخ.
(125) وهو عندهم أشبه بسلم ري الصغير الهارموني ولكن بخفض الدرجة الثانية والسادسة في الهبوط.
(126) هذا البعد هو الاستثناء وليس القاعدة في موسيقا أذربيجان، ولكنه أثار حماس المؤلف من البداية.
(127) انظر حاد جيبكوف-وهناك مؤلفات أخرى عن هذه القصة نذكر منها أوبرا لجليير سنة 44 وباليه بالاسانيان.
(128) تشير أقسام الثلاثة في بنائها إلى صيغة الصوناته بشكل عام. 6- أ-لحن عائشة-ب-اللحن الدال لحب عائشة وبهرام ج-جزء من اللحن الدال للحاكم وقصة هذا الباليه الفاتنات السبع مأخوذة كذلك عن نظامي.
(129) قبل في هذا الصدد إن اسم الباليه نفسه أصبح غير ذي موضوع لشدة ابتعاده عن الأصل.
(130) يبدو أن والده استخدم التسوية المعدلة الحديثة لأوتار «الطار» وهي التي نشرها حادجييكوف.
(131) جدير بالذكر أن آميروف مولود في كنجة (اوكيروف آباد) التي ينتمي إليها نظامي.
(132) وهو من فصيلة مقام البياتي ولكن بدون ثلاثة أرباع الأصوات.
(133) علي فاسلنكو فوفيختر.
(134) منها جائزة نهرو سنة 1972 وجائزة جمال عبد الناصر سنة 1973.
(135) على تسايدمان Zeidman المعروف بدفاعاته عن نقاء الموسيقا الشعبية.
(136) في فيينا عام 1959 ومهرجان براج الدولي للجاز 1966 بالإضافة للجوائز السوفيتية.
(137) طغت شهرته كرئيس لاتحاد المؤلفين المركزي لسنوات عديدة على شهرته كمؤلف.
(138) تشير المراجع السوفيتية إلى ألحان موسيقية شعبية استخدمها في كونشيرتو البيانو الثالث سنة 1921 وهو بفرنسا.
(139) يشير سوان Swan إلى ظهور أثر الموسيقا الشعبية الروسية تدريجيا في بعض مؤلفاته المتأخرة، ولو بصورة مخففة، مما أضفى عليها «إنسانية» جديدة.
(140) «ليدي ماكبث من متسنسك» والتي أعاد صياغتها باسم «كاتارينا إسماعيلوفا».
(141) هناك منافسة تقليدية بين «مدرسة موسكو الموسيقية ومدرسة لينينغراد» وقد انعكست تلك المنافسة على وضع كابالفسكي (موسكو) وشوستاكوفتش (لينغراد) في الحياة الموسيقية السوفيتية.
(142) (1861- 1926) مؤلف درس في برلين وروسيا.
(143) انظر خاتشاتوريان.
(144) وكانت تمثله الجمعية الروسية لموسيقا البروليتاريا Rapm.
(145) وكانت تمثله جمعية المؤلفين المعاصرين ACM.
(146) انظر مقال «كابالفسكي» لكاتبة هذه السطور بمجلة عالم الفكر عام 1987 م.

(147) اشتهرت أولاهما خارج روسيا أيضا.

هوامش الفصل الرابع

(1) كتب كوبلاند أن بأمريكا من كبريات الأوركستريات 16 تضارع أفضل المستويات العالمية مثل أوركستريات فيلادلفيا، وبوسطن، ونيويورك ولوس أنجلوس-كما أن بها أوركستريات كبيرة بلغت في إحصاء من السبعينات 76 بالإضافة لحوالي ألف أوركسترا أصغر.
(2) مثل جولينى، وأوزاوا الياباني، وزوبين مهتا الهندي وبيرنستين Bernstein ومن قبلهم قادها جيل: أورماندي وستوكوفسكي وتوسكانيني وكوسفتسكي.. الخ.
(3) أنشئت أقدمها 1860 في سينسيناتي ويتيمور وأوهايو،، وبرزت منها في عصرنا: جوليارد وإيستمان وكورتيس.
(4) في أمريكا الآن حوالي 2700 جامعة وبها كليات وأقسام للموسيقا.
(5) كان عدد قبائلهم 342 لكل منها عاداتها وتقاليدها: هاوارد-تشيس-كوبلاند-روزنستيل.
(6) كان لهذه النظرة أثرها في إبطاء نمو الموسيقا الدينية في البداية، وفى انتشار الغناء الديني الكورالي، ولذلك نشطت حركة الغناء الكورالي الديني مسايرة للنمط البريطاني
(7) أعلنت أمريكا الحرب على بريطانيا 1812 (أحرق الإنجليز البيت الأبيض سنة 1814).
(8)1861 حتى 1865
(9) الذي تحول فيما بعد لمدرسة جوليارد الشهيرة.
(10) من وحي خطاب لنكولن في جتسّبرج.
(11) كان يريد تلحين أوبرا على قصيدة Longfellow هذه عن الهنود، ولكنها لم تنجز.
(12) كان المغنى الزنجي بيرلي Burleigh من تلاميذه وكان يغنى له كثيرا من أغاني الزنوج الروحية Spirituals: انظر تساك، تشيس، هاوارد.
(13) مهاجر من بوهيميا (1780-1861) كان أول من استخدم ألحانا أمريكية في مؤلفات أوركسترالية.
(14) ل. مورو جوتشوك من لويزيانا درس التأليف الموسيقى بباريس وكان عازفا ومؤلفا للبيانو استخدم عناصر «آفروأمريكية» في مؤلفاته للبيانو وللأوركسترا
(15)-1813-1964 وكان مكافحا عنيدا عن قضية الموسيقا الأمريكية واحتج علنا على أوركسترا نيويورك لإهماله لأعمال الأمريكيين.
(16) لم تكن لهذه الموسيقا الدارجة معالم مميزة بعد، ولكن كانت هناك مثلا أغاني ستيفن فوستر (1826-1864) العاطفية التي لمست وترا حساسا وكادت تصبح أغاني شعبية بانتشارها العريض، وكذلك أغاني العمل في مزارع الجنوب وأغاني الكاوبوي وما إليها.
(17) ومنها القصائد السيمفونية هاملت وأوفيليا، ومقطوعات البحر Sea Pieces وسكتشات الغابات في Woodland Sketches، وصوناتات البيانو الأربعة انظر: هاوارد، روزنستيل، فيني.
(18) حجته أن جلنكا أو بيزيه لا يصبحان أسبانا بكتابة مؤلفات أسبانية، أو أن صوناتته «الاسكندنافية Norse» لا تحوّل انتماءه.
(19) تساك وسابلوسكي.
(20) اطلع عليها في رسالة دكتوراه للألماني بيكر سنة 1882 عن «موسيقا الهنود الحمر في شمال أمريكا»: انظر: هاوارد تشيبس.

(21) كانت موسيقا الزنوج قد بدأت تتبلور في «الجاز» منذ أواخر القرن، ولعله كان يشير بذلك للموسيقا القومية الروسية: انظر تشيس.
(22) أنشأ فارويل دارا للنشر Wan سنة 1901 وكان لها تأثير إيجابي على نمو الموسيقا الأمريكية لفترة.
(23) بخوصها للحرب العالمية الأولى.
(24) جولدمان.
(25) كان لبحوث سيسيل شارب تأثير إيجابي في هذه الحركة.
(26) لسابلوسكي رأى مؤداه أنهما مصدران فقط، أحدهما «أنجلو أوروبي» تأثيره متسام والآخر (آفروأمريكي) تأثيره ديموقراطي أفقي، ومن تفاعلهما نشأت الموسيقا الأمريكية القومية.
(27) هاوارد تشيس، تساك، فيني.
(28) هاوارد، فيني.
(29) هوارد، تشيس.
(30) شغلت موسيقاهم مع ذلك حيزا كبيرا في دراسات الأمريكيين منذ القرن الماضي، مثل جيلمان وبيرتون اللذين نشرا في القرن الماضي بحوثا علمية مبكرة عنها.
(31) كتب ديبوسي وسترافنسكي وميو ووالتون وغيرهم مؤلفات تستخدم أسلوب الجاز، انظر كذلك مارتينو الفصل الثاني ص 82 وكاجلاييف الفصل الثالث انظر ص 134، فنكلشتاين.
(32) كانت فرق المغنين الزنوج من أهم وسائلهم للدفاع عن قضيتهم، بعد إلغاء الرق، لتدعيم جامعاتهم ماليا (مثل كورال جامعة فيسك Fisk).
(33) فيني: بدأ الجاز في طبقات من المجتمع الأمريكي تاريخها موجود في سجلات البوليس. ثم اجتذب عازفي الراجتايم فنشروه في الكاباريه ثم صالات الرقص والمسارح وقاعات الموسيقا فاستديوهات التسجيل ومنها للإذاعات القومية عبر أمريكا-انظر كذلك روزنستيل، أما سالازار (الموسيقا في عصرنا) فيعتبر الجاز مستوردا من الكونجو والسودان وأنه طغى على الموسيقا الشعبية الأمريكية الحقة، وان أوروبا عرفت أنواعا مشابهة له قبل مقدم أول أوركسترا من الزنوج إليها من أمريكا على يدي آنسرميه Ansermet.
(34) أغاني شعبية دينية ظهرت بينهم ووّقفوها للتوراة وللغة الإنجليزية، وأدوها بطابعهم التلقائي الساخن: كيبدي، جاسيكوف، هاوارد ..إلخ.
(35) وهي أغاني شعبية على نصوص دينية تشربت بعناصر زنجية طاغية، أدت لتبسيط الكلمات وللتحرر الإيقاعي وهي تؤدي مع التصفيق وتمايل الجسم بما يصل بمغنيها لحالة تشبه الهوس أو النشوة الدينية.
(36) أسلوب في عزف البيانو انتشر في بداية القرن يمتاز بميزاته الثنائي وإيقاعاته السكنوبية (ابتدعه الزنجي سكوت جوبلين).
(37) كان اسمه أول الأمر Jass (وظهر مرتبطا بالجنس.
(38) نوع من الجاز قدمه البيض الجنوبيون بفرق صغيرة العدد.
(39) ومن أشهر قادتها بيني جودمان وجلين ميللر ولكن الفرق الزنجية لأمثال بول هوايتمان وديوك اللنجتون كانت أنجح وأبقى.
(40) حركة ثورية في الجاز بدأها الزنوج لإعادة الإرتجال للجاز كرد فعل لفرق السوينج الكبيرة.
(41) وقد يرتجلون سويا فيما يسمى Jamming (بعد أن يتكون لديهم حس خاص للارتجال الجمعي.

(42) وقد يكون الارتجال هارمونيا.
(43) لم نتطرق فيه لتطوراته الأخيرة مثل الموجة الجديدة New Wave Jazz وما إليها ولا للروك أندرول لبعدهما عن مجالنا.
(44) الموسيقا الخفيفة أو الدارجة Popular اصطلاح واسع يطلق على أنواع سلسة من الموسيقا تنتشر جماهيريا، في فترة معينة أو مكان معين، وهي لا تحاول الجدية (مثل الموسيقا السيمفونية) ولا الابتكار، ومن نماذجها الفالسات والجاز... الخ.
(45) حي بنيويورك اشتهر بالترفيه الموسيقي الخفيف أشبه بحي روض الفرج في القاهرة في أوائل القرن.
(46) اسمه الأصلي جيرشوفتس.
(47) من أغانيه الرائعة حتى اليوم: سواني Swanee.
(48) منها المسرحيات الاستعراضية والمسرحية الساخرة لك أغني Of thee I sing عن سنة 1931.
(49) حضر هذا الحفل قادة الأوركسترا الكبار ومنهم المؤلف ورائد التذوق الموسيقي بأمريكا والتر دامراوش Damrosch.
(50) قيل عنها إنها أول قطعة «سمحت للجاز أن يطل برأسه خارج باب الكباريه: تشيس.
(51) شفارتس/ تشيس.
(52) وزعها شونبرج للأوركسترا: تشيس.
(53) يضم الأوركسترا 4 من آلات التنبيه (كلاكسون) المستخدمة في التاكسي.
(54) على كتيّب ألفه دي بوس هيوارد Heyward مع أخيه أيرا IRA جيرشوين، الذي كتب الكلمات لكثير من أغانيه (وترجم لحياته).
(55) كثيراً ما تقدم هذه الأغنية وغيرها من أغاني مسرحياته الموسيقية في حفلات الغناء الفنية.
(56) كان موسيقيا عزف بالفرق النحاسية وقاد الكورال في قريته والمعسكر الموسيقي وصاحب تجارب طريفة في تقسيم الأبعاد الموسيقية وفي الهارمونية... الخ: هاوارد، تشيس.
(57) جولدمان، تشيس.
(58) لم يكن المناخ الموسيقي مواتيا حينئذ لنزعات التجديد: كيرمان.
(59) انظر الفصل الثالث: سترافنسكي: تآلف بتروشكا.
(60) انظر الفصل الثالث شونبرج ص.
(61) تحمل حركاتها الأربع أسماء الشخصيات الثقافية المحورية في اتجاه فلسفي تبناه آيفز وهي: إيمرسون، هوثورن Hawthorne آلكوت (القصصية) ثورو Thoreau.
(62) أنجزها سنة 1904 وراجعها سنة 1909 وقاد لوهارس (المؤلف)، عزفها الأول سنة 1946
(63) المجموعة الثانية Set No.2 ذات دلالة قومية خاصة، فحركتها الأولى كانت أصلا افتتاحية لستيفن فوستر، بينما الثانية مكتوبة على عدة رقصات «راجتايم».
(64) كوبلاند: الموسيقا الجديدة.
(65) تساك.
(66) الذي تولى تحقيق ونشر مدوناته فيما بعد.
(67) نفس المرجع.
(68) الموسيقا والخيال وهو مجموعة محاضراته في هارفارد سنة 1951.
(69) أسس حفلات كوبلاند مع سيسانز R.Session مؤسسة لتقديم الأعمال الأمريكية الجديدة

ومهرجانا في سارا توجا، كما لعب دورا إيجابيا من عام 1940- 1965 بمركز تانجلوود للدراسات الموسيقية لشباب المؤلفين.

(70) أنشأ دار النشر الموسيقية التعاونية آرو Arrow لنشر المؤلفات الأمريكية كما كوّن ورأس اتحاد المؤلفين الأمريكيين عام 1937 لتحسين أوضاعهم المالية.

(71) كتب عددا من الكتب لتبسيط الموسيقى وتقريبها.

(72) تحوّل هذا العمل «لسيمفونية للأوركسترا والأرغن» وهو محدود النجاح.

(73) ظهرت فيها بوادر الكتابة بصفوف الأصوات Serialism وهو الأسلوب الذي عاد إليه ثانية في أواخر الخمسينات.

(74) ألمانيا الغربية وإيطاليا (أكاديمية سانتا سيسيليا) وبريطانيا، بالإضافة لعدد كبير من الدرجات الفخرية من حوالي عشر جامعات أمريكية.

(75) مثل مؤسسة كوسفتسكي أو اليزابيث س. كوليدج، وأوجنهايم.

(76) رصدت شركة RCA للاسطوانات جائزة ضخمة لأعمال سيمفونية أمريكية، وحصل كوبلاند على إحداها.

(77) كالمدارس والجامعات التي كلفت المؤلفين أعمالا للطلاب.

(78) تفتحت للموسيقا سوق هائلة في الموسيقا التصويرية للسينما كما كلّفت بعض المؤسسات الحكومية بكتابة موسيقا لأفلامها الوثائقية.

(79) من أهم الأعمال المعبرة عنها: Connotation للأوركسترا سنة 1962- م. ودروسين.

(80) مباراة يعرض فيها رعاة البقر براعتهم واسمها مستمد من المعنى الأصلي (سوق الماشية).

(81) وله كذلك متتابعة من الغرب Western Suite التي يستخدم فيها ألحان رعاة البقر.

(82) أعد المؤلف متتابعات أوركسترالية اشتهرت كثيرا من موسيقا هذه الباليهات وكذلك من بعض الموسيقا التصويرية للسينما (انظر).

(83) آبالشيتا هي سلسلة جبال في شمال شرقي أمريكا، تكاد تكون موازية لساحل الأطلنطي.

(84) كتبت موسيقا الباليه لثلاث عشرة آلة فقط

(85) وهو مذهب ديني شديد التزمت ظهر في منتصف القرن الثامن عشر في أمريكا.

(86) عنوان الأغنية الأصلية النعم البسيطة Simple Gifts وقد أخذها المؤلف من مجموعة من أغاني هذه الطائفة نشرها إدوارد أوستن/ دروسين.

(87) شاعرة أمريكية (1830- 1886) من ماساشوستس، كتبت قرابة 1700 قصيدة لم ينشر منها في حياتها إلا قلة، رغم جودتها.

(88) حصل على جائزة أوسكار عليه.

(89) جراوت، جريفيث.

(90) وهو ما يسميه جراوت مزيجا من الفخامة والنحول..

(91) نفس المرجع.

(92) نشر هذا المقال بمجلة Musical Quarterly يناير 32 على أثر نشر صوناتته الأولى للبيانو: تشيس.

(93) باخاراخ، مارتن ودورسين.

(94) التي تكثر فيها الرابعات والخامسات والثامنات المفتوحة: هاوارد، جريفيث، مارتن ودلوسين.

(95) آندانتي للأوركسترا.

(96) من 32 حتى 1940.
(97) مثل مؤلفه: أبراهام لنكولن يسير في منتصف الليل.
(98) أمثال وليام شومان Schuman تلميذه وصديقه، ب مينين Mennin وفرجيل طومسون، وإليوت كارتر وملتون وبابيت وغيرهم.
(99) تشيس.
(100) يقدمها الأوركسترا بأسلوب الكانوت مع نماذج إيقاعية مع ذروة القسم الرابع. م. ودروسين، تشيس، جليسون.
(101) تسمى (بلهجة الزنوج) De Trumpet Sounds It In my Soul.
(102) سالازار.
(103) شاعر أمريكي كبير.
(104) عدل المؤلف رقمها إلى 13 على خلاف التسلسل الطبيعي وربما كان هذا تحية للولايات الثلاث عشرة الأصلية.
(105) مارتن ودروسين.
(106) دروسين، تشيس.
(107) قدمتها جماعة أصدقاء وأعداء الموسيقا الحديثة بهارتفورد لأول مرة سنة 1934.
(108) (1883- 1965) فرنسي أمريكي من أشد المجربين في الموسيقا تحررا وجرأة، وكتب موسيقا إلكترونية وموسيقا مسبقة التسجيل «كونكريت» وغيرهما.
(109) قادها هاوارد هانسون بأوركسترا روشستر لأول مرة، وهي التي أكدت منزلته.
(110) مغايرة الصوت الناتجة عن عزف لحن واحد بواسطة عدة آلات تعزف معا في نفس الوقت يضيف كل منها بعض التفاصيل الزخرفية المرتجلة على اللحن الأصلي.
(111) مكتوب لعدد صغير من الآلات.
(112) ومنها شعوب أمريكا الوسطى وبعض جزر الهند العربية.
(113) البرازيل هي الوحيدة التي تتحدث بالبرتغالية.
(114) وخاصة في المكسيك التي يعتبر مبنى جامعتها الجديدة في مكسيكو سيتي مثلا رائعا لها.
(115) مثل جابربيل ج. ماركيز الحاصل على جائزة نوبل في الأدب.
(116) كتب هورن وكوبا.
(117) وأشهرها قبائل الإنكا Incas والمايا Maya والآزتك Aztec(باور).
(118) أو المهجن Mestizo.
(119) رقصة شعبية من هافانا انتشرت في مراقص العالم في مطلع القرن.
(120) رقصة حافلة «بالسنكوب» انتشرت في الغرب وتركت أثرا قويا في الغناء والرقص البرازيلي وخاصة في الجاز أويجو سالاس.
(121) سالزمان، باور، مارتن ودروسين.
(122) ولا يضارعه في هذا الفيض إلا داريوس مييو Milhaud في هذا القرن-وهو الذي كان من العناصر المؤثرة في تكوين فيلالوبوس من خلال عمله مستشارا ثقافيا لفرنسا في البرازيل-إذ عرفه على ديبوسي وموسيقي غيره من الفرنسيين: سالزمان، سلونسكي.
(123) بيهاج..
(124) بيهاج.

(125) ومن هؤلاء الموسيقيين تعلم فن ارتجال المصاحبات على الجيتار بالطريقة السائدة حينئذ في ريو دي جانيرو.
(126) مثل كتاب فانسان دندي D'Indy.
(127) عمل فترة في مصنع للكبريت.
(128) بمناسبة زيارة ملك بلجيكا.
(129) عازف البيانو الشهير الذي زار البرازيل سنة 1920 وهو الذي قدم مؤلفه للبيانو Prole Do Bebe للمرة الأولى، وحرص بعد ذلك على عزف مؤلفاته في حفلاته، فلفت بذلك الانظار الى فيلالوبس.
(130) سالزمان.
(131) مثل فلوران شميث Schmitt المؤلف، هـ. برونيير، كما أثنى عليه ميسيان: مارتن ودروسين، جروف.
(132) سالازار، روزنستيل.
(133) بيهاج.
(134) ر. ايكنز: في مجلة «الجمعية الدولية للتربية الموسيقية» العدد) 1/ 987 «فيلالوبس، مربيا موسيقيا».
(135) بيهاج، قاموس جروف.
(136) مثل الريكوريكو وآلة كوكو Coco (من جوز الهند الجاف) وبعض الطبول المحلية: بيهاج.
(137) تطلق هذه التسمية على المجموعات الموسيقية التي تعزف في مدن البرازيل وغالبا ما يبرز فيها عازف منفرد في تقابل مع المجموعة، أو تطلق على الموسيقيين أنفسهم Choreos والذين يعزفون الرقصات والموسيقا في الاحتفالات الشعبية أو يصاحبون الأغاني المودينا Modinha العاطفية وما إليها.
(138) نماذج إيقاعية من فيلالوبوس.
(139) كتبها بين 1930 , 1945 حين كان مستغرقا في مسئولياته التربوية الموسيقية ولعها هي التي وجهته لتبني منطلق جمالي أوضح قومية وأعذب أسلوبا في هذه المجموعة.
(140) مارتن ودروسين.
(141) أوريجو سالاس
(142) بيهاج.
(143) على شعر لروث كوريا Correa.
(144) تسمى Emboladas.
(145) للشاعر مانويل بانديلا وهو موجه لطائر في براري البرازيل.
(146) مارتن ودروسين.
(147) مثل آريا، توكاتا، بريلودالخ.
(148) مثل المودينا Modinha وما إليها.
(149) ظهرت حركة هندية Indianista، سميت نهضة الأزتك: بيهاج.
(150) اشتهر يونسي بأغنيته المعروفة أستريليتا Estrelita.
(151) قاموس جروف وكذلك كتب عنه كوبلاند في هذا.
(152) تلقى كذلك دراسة هارمونية على فوينتمى الذي عاونه على التخلص من التعقيدات غير

الضرورية للطرق الألمانية والفرنسية على حد قوله.

(153) حالت بعض التعقيدات الإدارية دون تقديمه على المسرح وقتها ولكنه قدم بعد ذلك.

(154) قدم 155 عملا عالميا لأول مرة.

(155) عزف بهذا الأوركسترا 82 مؤلفا مكسيكيا بعضها كتب بتكليف منه.

(156) وعنوانه «الفكر الموسيقي».

(157) مع إدجار فاريز وكاويل وكوبلاند.

(158) نالت الجائزة القومية للفنون والعلوم.

(159) منح شافيز أوسمة في فرنسا وبلجيكا وإيطاليا والسويد والأرجنتين والولايات المتحدة.

(160) متتابعة ألفها للألعاب الأولمبية في مكسيكو سيتي.

(161) مارتن ودروسين، جروف.

(162) سالازار، باور، بيهاج.

(163) في العاصمة بينوس آيريس.

(164) حصل على جائزة عنها.

(165) مثل الكونشيرتو الأرجنتيني للبيانو والسيمفونية الأولى ولكنه أدمج مادتها في باليه إستانسيا: دروسين، بيهاج).

(166) حُلّت فرقة كارافان ولذلك لم يقدم هذا الباليه على المسرح إلا بعد عشر سنوات، ولكن قدمت بعض رقصاته سنة 43.

(167) بيهاج.

(168) سالازار، بيهاج.

(169) بيهاج، باور.

هوامش الفصل الخامس

(1) يفضل بيرك استخدام لفظة «الحضارة» باعتبارها دالة على كل متكامل، ليست المنجزات إلا قمته.

(2) ب. طيبي: الحضارة العربية فصل «التفاعل بين التحولات الاجتماعية والثقافية».

(3) لووينس.

(4) وان تضمن بعض «الهيتيروفونية» (مغايرة اللحن)، الناتجة عن اشتراك عدد من الموسيقيين في الأداء عن الذاكرة وحين يضيف كل منهم زخارف (مرتجلة) تلقائية.

(5) بلغ المتداول منها في مصر عام 1932 قرابة مائة وخمسين مقاما، وعرفت تركيا والعراق وسوريا ولبنان وتونس أعدادا مشابهة وتختلف الأسماء من بلد لآخر، ولكن مضمونها غالبا متقارب. (كتاب مؤتمر الموسيقا العربية 1932).

(6) ظلت روائع موسيقا الغرب تعتمد على الموازين الإيقاعية المنتظمة لعهد قريب ثم اكتشفت الإيقاعات العرجاء المركبة في هذا القرن: انظر سترافنسكي الفصل الثالث والشعوب الشرقية في الاتحاد السوفيتي-وبارتوك الفصل الثاني.. الخ.

(7) س الخولي: تقاليد الارتجال.

(8) تتطلب الموسيقا التقليدية (على خلاف الشعبية) علما بالمقامات والأوزان، ليس مرتبطا بالضرورة

بقراءة النوتة الموسيقية، التي لم تنتشر إلا مؤخرا مع ظهور المعاهد الموسيقية على النسق الغربي، وبعد أن اتفق في هذا القرن على علامات خاصة في النوتة للدلالة على الأبعاد المميزة للموسيقا الشرقية (أرباع الأصوات).

(9) وهي التي تولى عبد الحليم نويرة حتى وفاته في الثمانينات قيادتها وبدأت بفرقة تخت صغيرة من كبار العازفين بالإضافة للفرقة الأكبر عددا، ثم اختفى منها التخت وتخلى عن موضعه لفرقة كبيرة العدد من العازفين والكورال.

(10) س. الخولي-ج. ك شابربيه-ج. بيرك.

(11) أدخلت بعض الفرق آلات غربية مثل التشللو والفيولا والكنترباص.. الخ رغم أنها لا تؤدي وظيفة هارمونية في موسيقا التراث-كما في الموسيقا الغربية، وهي تقدم مجرد ألوان صوتية غريبة على جماليات التراث وزادها استخدام المكبرات ابتعادا عن أصولها.

(12) هباورز.

(13) مثل التانجو والرومبا وما إليها أو حتى الموازين الإيقاعية البسيطة التي نبذها الغرب في هذا العصر.

(14) مثل البيانو أو الأكورديون وآلات النفخ قبل معالجتها لتؤدي تلك الإبعاد: انظر شابربيه.

(15) م. النويهي «قضية الشعر العربي الحديث»؛ا. سعيد :؛ فصل «الاستشراق مرة أخرى» من كتاب المجتمع العربي.

(16) قاد هذه الحملة من موقعه كمسئول عن معهد برلين لدراسات الموسيقا المقارنة-آلان دانييلو قرابة عشرين عاما هو وبعض أتباعه، وذلك من خبرته بالموسيقا الهندية التي أراد أن يتخذها معيارا يفرضه على كل شعوب الشرق.

(17) عبّر حسين فوزي في أحد مؤتمرات اليونسكو عن رفضه الغاضب لهذا الموقف قائلا أتريدون لنا أن نظل قرودا في حديقة الحيوان لتتفرجوا علينا؟

(18) برونونيتل من أوائل من وجهوا دراساتهم لأثر الغرب على موسيقا الشرق المعاصرة في إطار اجتماعي وموسيقي.

(19) يقع 3٪ من مساحة تركيا في أوروبا، ويفصلها عنها مضيق البوسفور وتقع بقيتها في آسيا وتسميا آسيا الصغرى و الأناضول.

(20) وهي طريقة أنشأها جلال الدين الرومي في القرن الثالث عشر ولها تراثها الموسيقي الفني، المرتبط بشعائرها، وهي المجال «الإسلامي» الوحيد الذي يبيح استخدام الآلات الموسيقية كالناي.

(21) وكان كونسرفتوار أسطنبول قد أنشئ سنة 1912.

(22) أنشأها موسيقى مخضرم هو «فريد روشن كام»، ودعتها مصر لتقديم حفلاتها في أواخر الستينات، تمهيدا لتكوين فرقة الموسيقا العربية المصرية.

(23) دراسة أميركية لتركيا.

(24) وهو من الأسماء اللامعة من الجيل الثاني من المؤلفين (الأكاديميين) الأتراك، لم يلتزم بالاتجاه القومي إلا في بدايات إنتاجه ثم تحول للنظام الإثنى عشر (الدوديكامونية) ونالت مؤلفاته فيه جوائز دولية من سويسرا وغيرها.

(25) بدعوة من وزارة الثقافة في السبعينات حيث قاد حفلا من مؤلفاته الأوركسترالية والغنائية.

(26) وهي تضم الأعضاء الخمسة للجيل الأول من المؤلفين الأتراك القوميين الذين استلهموا الموسيقات التركية في أعمال معاصرة منذ الثلاثينات.

(27) وله كذلك دراما ملحمية للغناء والكورال والأوركسترا «جلجامش» وباليه «أسطورة اليمامة»
(28) قدمت في تركيا والاتحاد السوفيتي عدة مرات وخاصة في جمهوريات القوقاز.
(29) وله عدة أعمال أوركسترالية أخرى منها Dictum للأوركسترا الوتري، ورقصة شعائرية Rituelle مصنف 57 وكونشيرتو للحجرة وتنويعات للأوركسترا-وله أعمال غنائية (للصوت المنفرد) متعددة جدا بعضها مع الأوركسترا ومن أشهرها تأملات في الإنسان مصنف 60, 63, 64, 69.
(30) وهم سايجون وراي، وآكسيس وإيركين وآلنار.
(31) توفى جمال رشيد حوالي 1986.
(32) أستاذة البيانو الشهيرة التي أطلق اسمها هي وجاك تيبو على مسابقة دولية كبرى للعزف بفرنسا.
(33) منها مدير الفنون الجميلة بوزارة التعليم.
(34) قدم هذا العمل في أنقرة وبرلين في نفس عام تأليفه كما سجل في ألمانيا.
(35) أغلب مؤلفاته نشرتها طبعه كونسرفتوار أنقرة ودار أونيفرسال بالنمسا.
(36) في لبنان سبع عشرة عقيدة دينية مختلفة.
(37) مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وغيرهما وهم أدباء ترجمت أعمالهم وانتشرت دوليا.
(38) في أواخر عام 1990 ظهرت بوادر تبشر بانتهاء محنة لبنان.
(39) مانجي.
(40) نشر كتابا هاما بعنوان الموسيقا العربية أساس الموسيقا الغربية وحضر مؤتمر القاهرة الموسيقي الدولي سنة 1932.
(41) كما اشتغل عازفا للأرغن بإحدى كنائس باريس لفترة.
(42) ليس الوحيد من نوعه ففي متحف معهد الموسيقا العربية بالقاهرة آلة مشابهة.
(43) ولد بقبرص سنة 1900 وسافر لأمريكا في الخامسة عشرة ونجح كعازف بيانو وحصل على منحة جوجنهايم للدراسة والتأليف وله مؤلفات للآلات منها كونشيرتات للبيانو وللفيولينة، وسمفونية في قالب الكونشيرتو للرباعي الوتري والأوركسترا، ومؤلفات لموسيقا الحجرة.
(44) منهم من حصلوا على جوائز دولية في البيانو وبعض عازفي الفيولينة والمغنيات ممن استقروا في مناصب هامة بأوركسترات وأوبرات أوروبا وأمريكا: مانجي.
(45) في أواخر الستينات.
(46) وقد قام بجهد كبير في جمع الأغاني الشعبية اللبنانية.
(47) تولى كذلك إدارة الكونسرفتوار في السبعينات وأغلب نشاطه في الموسيقا الدينية.
(48) الذي تولى إدارة كونسرفتوار بيروت من 64 حتى 1969 وهو مقيم الآن بباريس.
(49) ثاني معاهد الموسيقا في لبنان.
(50) من 1798- 1805.
(51) في دعوة الاستقلال التي قادها مصطفى كامل ومحمد فريد.
(52) وسبق ذلك مشروع القرش.
(53) من 1882 حتى 1922.
(54) رأسها قبله محمد نجيب لفترة قصيرة.
(55) لم تقدم إلا في عام 1871 لأول مرة قي القاهرة ونجاحها معروف لكل محبي الموسيقا.

(56) بدر الدين أبو غازي.
(57) انظر الفصل الرابع أمريكا اللاتينية.
(58) انجح أوبرتاته غالبا هي التي لحن فيها أزجالا لبديع خيري، وهو من أعظم شعراء العامية وأصدقهم وطنية وأبرعهم تعبيرا عن المجتمع ونقدا له.
(59) توصل سيد درويش تلقائيا في مواضع متفرقة لنوع من ازدواجية الألحان (البوليفونية) في بعض أوبرتاته بشكل عابر.
(60) له قول مأثور عن فضل الشارع عليه وعلى موسيقاه: حماد: سيد درويش، حياة ونغم.
(61) أصبح نشيده بلادي نشيدا وطنيا.
(62) وهو ما يتمثل في استخدام إيقاعات التانجو والرومبا وإدخال آلات أوركسترالية غربية وترية ونحاسية وكذلك البيانو، للفرق الشرقية، وإقحام ألحان معروفة ومأخوذة بنصها عن الموسيقا الغربية، على إطار غنائي شرقي الخ.
(63) بدأ د. حسين فوزي (وغيره) في تقديم برامج تذوق الموسيقا الكلاسيكية باللغة العربية ثم تابع تقديمها في «البرنامج الثاني» الثقافي بعد ذلك حتى أوائل الثمانينات وبصورة أوسع.
(64) أوفدت مصر في تلك الفترة حفنة صغيرة من الشبان لدراسة الموسيقا الغربية عمليا بفرنسا مثل عبد الحميد ومحمود عبد الرحمن، وعبد الحليم علي، وأحمد عبيد قائد الأوركسترا.
(65) عبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب ومعين بسيسو ومحمود درويش وغيرهم.
(66) صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وملك عبد العزيز وفتحي سعيد وأمل دنقل وإبراهيم أبو سنة وغيرهم.
(67) تولى د. ثروة عكاشة وزير الثقافة المستنير مسئولية إنشاء أهم المؤسسات الثقافية الجديدة في ظل الثورة، وعاونه د. حسين فوزي. وخاصة في الموسيقية منها لفترة.
(68) واستقدم له خبير روماني لجمع الموسيقا الشعبية، وأصدرت وزارة الثقافة منها مجموعة اسطوانات صغيرة لازالت من أفضل ما نشر شمولا وتوثيقا.
(69) افتتح سنة 1959 بهدف «تخريج عازفين ومغنين ومؤلفين طبقا للمستويات العالمية.
(70) أنشئ سنة 1971 بالكونسرفتوار وهو الأول من نوعه في العالم العربي، رأسه جمال عبد الرحيم وتولى تدريس التأليف به.
(71) مثل باليه «الصمود» وعرايس المولد «والباليه الفرعوني أوزوريس (موسيقا جمال عبد الرحيم) وغيرها.
(72) وهي المعاهد العالية للباليه، والكونسرفتوار، وتتبعها مدارس ابتدائية وإعدادية وثانوية لصغار الموهوبين وللموسيقا العربية (ويتبعه قسم ثانوي) والمسرح، والسينما والفنون الشعبية، والنقد الفني، ويكاد التعليم فيها أن يكون مجانيا، كما أن نشاطها يمتد لتقديم عروض فنية بفرقها المختلفة.
(73) توفيت سنة 1988.
(74) لازالت هذه المجموعة الأولى هي المتداولة في مصر والخارج، وأن كان التدوين الموسيقي فيها لم يعن بإبراز الأبعاد الخاصة للمقامات العربية الشعبية، ثم نشرت في الستينات مجموعة ثانية أقل تداولا.
(75) ولد في القاهرة 10/ 4/ 1910 وتوفي بها 25/ 0 1/ 1963.

(76) تجرى في عروقها دماء يونانية.

(77) Beaux arts وكان مشروعه للتخرج تصميم دار للأوبرا.

(78) مثل موتيف اللوتس المحور، الذي استخدمه في واجهات عدد من مشروعاته بالقاهرة.

(79) على قصيدة لشقيقه م. خيرت.

(80) قام أ. خيرت بتصميم مبنى الكونسرفتوار وأشرف على تنفيذه هو وبقية معاهد أكاديمية الفنون، ثم قام بتأسيس المعهد موسيقيا في عام 1959 طبقا لتوصيات اللجنة المشكلة في وزارة الثقافة لهذا الغرض.

(81) فاضت روحه في 5 /10/2 1963 وهو بمكتبه بالمعهد.

(82) ظهر لحن هذه الطقطوقة لسيد درويش في إحدى دراسات خيرت الشاعرية للبيانو أيضا.

(83) وهي الجوائز التي أنشأتها وزارة الثقافة في الستينيات لدفع تطور الفنون وتشجيع الفنون.

(84) قامت وزارة الثقافة في تلك الفترة بطبع اسطوانات للمؤلفات المصرية «المتطورة» (في يوجوسلافيا) ولكنها احترقت في دار الأوبرا القديمة سنة 1971 فلم يبق من هذه الاسطوانات شيء يذكر.

(85) الذي تتلمذ عليه آخرون منهم عبد الحليم نويرة.

(86) انظر الفصل الثالث.

(87) منح التفرغ نظام أتاحت به وزارة الثقافة للفنانين إمكانية التفرغ لإبداع أعمال فنية بعيدا عن معوقات كسب العيش.

(88) قام التلفزيون المصري سنة 1991 بإنتاج هذه الأوبرا فكانت أول أوبرا مصرية تقدم كاملة (بأصوات مصرية) وينشرها التلفزيون.

(89) كتبها بتكليف من سلطنة عمان لمناسبة ندوتها الدولية للموسيقا التقليدية سنة 1985 وسجلتها على اسطوانة.

(90) للمؤلف صلة طويلة بتشيكوسلوفاكيا التي زارها مرارا لحضور مهرجانها الدولي ربيع براج.

(91) اخترع والده آلة فلوت تؤدي أرباع الأصوات وكان يجيد عزف الكمان والعود والناي.

(92) من خلال جمعية الجرامافون بكلية الآداب والتي كونها د. لويس عوض لنشر الثقافة الموسيقية.

(93) منهم السفير طاهر العمري. وقد يسر له د. طه حسين إمكانية السفر لدراسة الموسيقا بأوروبا.

(94) أحد مشاهير تلاميذ هندميت في ألمانيا.

(95) من السودان وعمان والسعودية والبحرين.. الخ.

(96) بالمجلس الأعلى للثقافة.

(97) في حديث لمجلة سويدية سنة 1986 ومحاضرة بجامعة تامبا بأمريكا سنة 1987.

(98) هـ: هانس هاينز شتوكنشمت Stuckensmidt في حديث بإذاعة راديو Rias ببرلين سنة 61 ومقال بمجلة Melos.

(99) على أفكار من الموسيقا التصويرية التي ألفها لفيلم الحياة اليومية لقدماء المصريين 1960 وهي مسجلة على اسطوانة.

(100) وهما حركتان من كونشيرتو الفلوت والأوركسترا-ولبحيرة اللوتس نسخة أخرى للأوبوا والأوركسترا.

(101) أ-للكورال بدون مصاحبة

ب-في ملامح «مصرية» للكورال والأوركسترا.
ج-وللفيلوينة والبيانو.
د-ونسختان للفيولينة والأوركسترا إحداهما للكونسير وتتطلب براعة أعلى من الأخرى البسيطة للناشئين.
(102) على أشعار لصلاح عبد الصبور: والصحوة تلحين لقصيدة «الملك لك» من ديوانه الأول بنفس العنوان.
(103) والأغاني هي: الحنة، ومرمر زماني وروق القناني مع الناي والقانون، «والواد ده ماله ومالي» وحالي ع البدوية مع فلوت وقانون.
(104) مثل ألمانيا وإيطاليا والسويد وتركيا وبريطانيا والاتحاد السوفيتي وبلجيكا وغيرها.
(105) جون روبيسون: في تحليله للصوناته في بحثه للندوة الدولية بلندن سنة 90/ 1989.
(106) نشرتها دار دوبلنجر النمساوية.
(107) قدم على المسرح بهانوفر ثم في عروض مشتركة بالقاهرة سنة 1979 في أكاديمية الفنون.
(108) وهذا التصميم هو السائد حاليا في عرضه كجزء من (ربرتوار فرقة باليه القاهرة).
(109) كتبه لإذاعة الشعب وكان يقدم فيها كل ليلة في رمضان في السبعينات.
(110) ترجمة لويس عوض أخرجها تاكيس موزينيديس بالقاهرة في الستينات.
(111) وهي أثنتا عشرة أغنية كتبها خصيصا لكورال أطفال الكونسرفتوار ونشرت هيئة الكتاب أغلبها مع اسطوانة.
(112) مثل قطتي صغيرة وغاغو وكان فيه واحدة ست.. الخ.
(113) أخرجه زكي طليمات في أوائل السبعينات عند سفح الهرم وهو الذي نال عنه الجائزة التشجيعية.
(114) انظر الفصل الثاني.. بارتوك.
(115) كما في لحن «الروندو البلدي» أو الحركة البطيئة في حسن ونعيمة.. الخ.
(116) ب. جراديفنش.
(117) قدم هذا الثنائي بنجاح في ألمانيا وبلجيكا وإيطاليا وأمريكا والكويت والبحرين ومصر وقد أهداه لابنته بسمة عازفة الفيولينة وزوجها كامل صلاح الدين عازف التشيللو (هدية زواجهما)
(118) الحركة البطيئة تستغل نفس الخلايا ولكن بأسلوب شديد التحوير أبعدها عن الطابع الشعبي وجعلها أكثر عالمية.
(119) محمد عبد الوهاب عبد الفتاح: جمال عبد الرحيم واتجاه جديد في التأليف للموسيقا «مجلة عالم الفكر/ 1987.
(120) استقبلهما النقاد الغربيون بحفاوة عند عزفهما في الخارج وقدم الارتجالات في يوجوسلافيا وكندا وروسيا وأمريكا: كامل صلاح الدين الذي أهديت إليه.
(121) مهداة لمحمد حمدي.
(122) عزفتها بالقاهرة للمرة الأولى مارتايريك الأمريكية سنة 1987.
(123) في «أوزوريس» عزف مباشر على الأوتار المعدنية داخل البيانو كما أن مشهد المعركة (بين حورس وست) مكتوب لآلات الإيقاع الطرقية وحدها. وفي ثلاثية الفيولينة والتشيلو يعزف التشيللو والفيولينة ضربا إيقاعيا مركبا على الجسم الخشبي للآلة (في الرقصة الفينيقية).
(124) علي عثمان الحاج، تعريف بموسيقا الراحل جمال عبد الرحيم (مجلة القاهرة) 1989.

(125) تصدر وزارة الثقافة شريط (كاسيت) يضم أغلب هذه المؤلفات موسيقا الحجرة المشار إليها.
(126) مثل جائزة جمال عبد الناصر السوفييتية المصرية سنة 1975.
(127) ومنهم راجح سامي داود، ومونا غنيم، ومحمد عبد الوهاب عبد الفتاح، وعلاء مصطفى، وعصام الجودر وشريف محي الدين ونادر عباسي وخالد شكري وعلي عثمان وغيرهم وقد اتجه بعضهم للكتابة في المقامات العربية ذات الأرباع.
(128) الكتاب التذكاري Festschrift لجمال عبد الرحيم الذي تصدره اللجنة المصرية الأمريكية بالقاهرة وهو تحت الطبع سنة 1991.
(129) لووينس-باور
(130) انظر الفصل الرابع
(131) والباليه مكتوب لصوتي سوبرانو وباريتون، وإلقاء منغم من الأصوات Intoned على نص من إعداد المؤلف. وقد أعد للبيانو متتابعتين من موسيقاه.
(132) هذا نموذج من القطعة المسماة Spectrumn 1 ويستخدم فيه آلة بونجوس مثبتة في البيانو لتصدر ذبذبات وظلالا خاصة وألوانا رنينية اكثر منها نغمات وابتكر لتدوينها طريقة خاصة، وان كان النبض اللإيقاعي واضحا فيها:
(133) التي كتبها بين عام 51- 1955 .
(134) والذباب هو الاسم الساخر الذي أطلق على الضحايا من الطلاب المقتولين في هذه الاضطرابات.
(135) قدمت هذه الموسيقا بعد ذلك سنة 54 كحركة للفيولينة والبيانو والهارب أما الباليه فقدمته مجموعة الرقص الحديث بجامعة برانديس سنة 1954 ببوسطون.
(136) مايو سنة 1987 قدمها أوركسترا ممفيس السيمفوني.
(137) إذ لم تتح إمكانية الاطلاع على مدونتها.
(138) استخدام الضبع لفظة الصقل Chistelling في محاضرة عن أسلوبه فن الكونسرفتوار المصري.
(139) أنواع من الطبول تستخدم في كثير من البلاد العربية وتستخدم في مصر في الموسيقا التقليدية والشعبية على السواء.
(140) طومسون.
(141) وله اسم ملفت آخر هو: Osmo-Symbiotic.
(142) عند زيارته له في أواخر السبعينات حيث دعته كاتبة هذه السطور لتأليف عمل خاص لهذا الأوركسترا.
(143) تقدم أعمالهم اليوم في إذاعة البرنامج الثاني والموسيقا، ونادرا ما تقدم في التليفزيون، وأوركسترا القاهرة السيمفوني يؤديها على فترات متباعدة، ولذلك فإن الجماهير تعرفهم من خلال موسيقاهم التطبيقية أي التصويرية للمسرح أو السينما أو التليفزيون وما إليها. وقد كانوا موضع رعاية وتكريم في الستينات من الدولة وأجهزتها، التي منحتهم الفرص والجوائز والأوسمة، ولكن المناخ السائد بعد ذلك لم يحافظ على تلك الرعاية.
(144) أتيح للكاتبة أن تستمع إليه في المؤتمر الدولي للتربية الموسيقية المنعقد في تونس سنة 1972.

(145) وهو عازف ناي بارع لعب دوراً كبيراً في المجالات الموسيقية الدولية.

(146) ويديره صبحي الوادي الذي درس الموسيقا في بريطانية وله دور إبداعي وتعليمي كبير.

المؤلف في سطور:

د. سمحة الخولي

* دكتوراه الفلسفة في تاريخ الموسيقا من جامعة أدنبرة ودبلوم الأكاديمية للموسيقا بلندن عام 1954.

* عميدة معهد الكونسرفتوار من 1972 حتى 1981، ورئيس أكاديمية الفنون من 1982 حتى 1985.

* أستاذ زائر بجامعة جنوب فلوريدا من 12987 حتى 1989. وتعمل حاليا أستاذا متفرغا بقسم علوم الموسيقا بالكونسرفتوار.

* أشرفت على عدد كبير من البحوث ورسائل الماجستير والدكتوراه. ومثلت مصر في العديد من المؤتمرات والمهرجانات والمسابقات الموسيقية.

* ترجمت عددا من المراجع الهامة في التاريخ والتحليل الموسيقي عن الإنجليزية، وكتبت العديد من المؤلفات والأبحاث بالعربية والإنجليزية عن الموسيقا منها: «وظيفة الموسيقا في الحضارة الإسلامية»، «الموسيقا الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر»، الخ.. وتقدم برنامجا تلفزيونيا عن «التذوق الموسيقي» (صوت الموسيقا) منذ عام 1975.

* حصلت على عدد من الجوائز والأوسمة من مصر والمجر وفرنسا أبرزها جائزة الدولة التقديرية في الفنون من مصر عام 1984.

الكتاب القادم

أسرار النوم

تأليف: الكسندر بوربلي

ترجمة: د. أحمد عبد العزيز سلامة

هذا الكتاب

ظهرت القومية في موسيقا القرن الماضي كرافد من روافد الرومانسية أثرى لغة الموسيقا الغربية، وواكب حركات التحرر السياسي، فكان وسيلة لتأكيد الهوية الثقافية لشعوب عاشت على هامش الموسيقا الغربية من قبل. وقد أثبتت القومية قدرتها على البقاء والتفاعل مع إنجازات القرن العشرين الموسيقية بل امتدت فيه إلى شعوب أخرى أكثر بعداً عن مراكز الإشعاع الفني للموسيقا الغربية. وبرزت المعاصرة من القومية الموسيقية كاتجاه رشيد متعقل يستند إلى جذور محلية يلوذ بها الإنسان المعاصر بحثاً عن ذاته وتأكيداً لهويته وسط هذا الخضم. وسقطت الحواجز وازداد تقارب العالم موسيقياً كما تقارب مادياً. فانبهر العالم بجرأة باليهات سترافنسكي الروسية، وبأسلوب بارتوك المتفرد في رسوخه في موسيقا الفلاحين، وشقت مؤلفات خاتشاتوريان طريقها إلى قاعات الموسيقا في العالم كله، واقترب المستمعون من روح الأندلس بموسيقا دي فاليا، ولمع اسم رومانيا موسيقياً من خلال مؤلفات إنيسكو، واحتلت تشيكوسلوفاكيا مكاناً مرموقاً في الأوبرا القومية المعاصرة بأوبرات ياناتشيك، وسمع صوت متميز في بريطانيا في موسيقا فون وليامز وهولست وبريتن... وترامت إلى أسماعنا نبرات شرقية جديدة من أذربيجان في مؤلفات حاد جيبكوف وكارا كاربيف، ومن جمهوريات آسيا الوسطى، ولفتت أنظارها أنغام غربية شائقة آتية من قارة بعيدة في موسيقا فيلالوبوس البرازيلي، وشافيز المكسيكي وجيناستيرا الأرجنتيني.